Евг. А. Зноско-Боровский

РУССКИЙ ТЕАТР НАЧАЛА XX ВЕКА

ИЗДАТЕЛЬСТВО ПЛАМЯ

ПРАГА

ЕВГ. А. ЗНОСКО-БОРОВСКИЙ

РУССКИЙ ТЕАТР

НАЧАЛА XX ВЕКА

—

Краткий очерк русского театра до XX века

Московский Художественный театр

Борьба с натурализмом и реализмом

Театр и революция

Заключение

ПРАГА

1925

Издательство
ПЛАМЯ
В ПРАГЕ
под общим
руководством
профессора
Е. А. ЛЯЦКОГО

1925

LEGIOGRAFIE
Praha-Vršovice Sámova 665

Происхождение настоящей книги таково.

Я полагаю, что долг каждого русского, оказавшегося по тем или иным причинам заграницей — вводить своих соотечественников в иностранную жизнь и, одновременно, знакомить иностранцев с тем, что есть лучшего в нашем быту, в родной истории.

В виду этого я, параллельно с моими работами по французскому театру, которые печатаются в периодических изданиях и, надеюсь, появятся вскоре и отдельной книгой, предпринял составление очерка русского театра за последние 20 лет его существования, со времени основания Московского Художественного Театра.

Я не скрывал от себя трудности начатого дела. Отсутствие нужных материалов, невозможность восстановить в памяти давно виденные спектакли или составить себе по отрывочным данным отчетливое представление о невиденных, сильно тормозило работу.

Чтобы победить эти препятствия, я не только перечитал все русские журналы этой эпохи, которые я нашел в Париже, не говоря о книгах,

которые должны быть в памяти у всякого театрала, но во многих отдельных случаях обращался к лицам, о которых я рассказываю в своем сочинении, или к их близким за различными справками. Я получил таким путем немало очень ценных указаний, за которые приношу им здесь мою сердечную благодарность.

И по мере того, как подвигался мой труд, во мне все крепла вначале робкая надежда, что он может представить интерес далеко не для одних только иностранцев, а и для русских. Ибо, насколько мне известно, до сих пор не существует у нас связного изложения важнейших театральных событий первой четверти XX века, столь обильной дарованиями исключительными и явлениями неоценимыми, и всякий, желающий узнать о них, должен обращаться или к сочинениям самих деятелей этой эпохи, или к сборникам критических статей, написанных разными авторами по тем или иным временным и часто случайным поводам. Надо ли говорить о том, насколько односторонни или отрывочны являются подобные источники, насколько затруднено пользование ими для читателей. Но то, что книга моя предназначалась в первую голову для иностранцев, наложило на нее известную печать. Ибо я нахожу, что иностранному читателю важно не столько проведение или отстаивание моей личной точки зрения, провозглашение моих оценок, утверждение моих

пристрастий, что могло бы, может быть, придать моему изложению более яркости, но зато и вызвало бы крайнюю субъективность и несправедливость, — сколько беспристрастный по возможности рассказ о том, что именно было значительного и крупного в театре за минувшие годы, чем отмечены последние. Таким образом, задачу критика я часто подчинял роли историка, прибегал нередко даже к чужим мнениям, заботясь лишь об одном, чтобы каждое явление или каждый деятель, о которых я говорю, были представлены с наибольшей рельефностью. Богатство этого краткого периода времени таково, разнообразие различных тенденций так разительно, что мне пришлось, чтобы не выйти из рамок намеченной работы, ограничить ее только действительно и бесспорно важнейшим; и вместо того, чтобы говорить о многих событиях, вызванных к жизни творчеством различных наших режиссеров, которым и обязан русский театр своим недавним расцветом, я сосредоточил свое внимание, кроме Московского Художественного Театра, только на четырех режиссерах, наиболее характерных и индивидуальных, именно г. г. Мейерхольде, Евреинове, Комиссаржевском и Таирове.

Я писал эту книгу с наслаждением. Так приятно было вновь пережить ту пору, когда и я сам был в России и жил пламенной жизнью русского театра, связанный узами дружбы со многими из деятелей,

о которых я теперь рассказываю, и так чувствовалась необходимость подвести, наконец, итог всему тому движению, которого я был свидетелем и которое теперь завершено. Ибо, как ни прекрасно прошлое, не сожалением о нем мы будем живы в будущем. И оторванные от первого, мы, во имя любви к нему, не должны добровольно отлучать себя от будущего, каково бы оно ни было, стараясь, как можем, воздействовать на него и памятуя, что в искусстве всякая остановка или повторение есть всегда упадок.

Настоящая книга моя, это полное любви и восторга, сожаления и надежды прощание с дореволюционным прошлым нашего театра.

18 марта 1924 г.
Париж.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

КРАТКИЙ ОЧЕРК РУССКОГО ТЕАТРА ДО XX СТОЛЕТИЯ

I

НАЧАЛО ТЕАТРА В РОССИИ

Русский театр, в противоположность западноевропейскому, развился не из собственных, оригинальных, национальных источников, но создался под непосредственным влиянием иностранцев, которые первые насадили в старой Москве и только что рождавшемся Петербурге театральные зрелища, послужившие зерном будущего русского сценического искусства.

Это обстоятельство оказало свое влияние на всю судьбу русского театра, так как ему приходилось, на первых же порах, бороться не только за свое существование, но и против иноземного владычества, и лишь к середине XIX века ему удалось, наконец, добиться относительной свободы и стать твердо на свои ноги, заложив основы собственной школы актерской игры и драматической литературы.

Этот момент совпал с торжеством реализма, и последний стал первой формой свободного русского национального театра, почему борьба против реализма принималась нередко как поход против самого существа русского искусства. Между тем, само собой понятно, что он не мог исчерпать все

возможности русского театра, дать выражение всем его запросам.

Реализм, отвечая некоторым основным свойствам русского духа, заключал в себе и многие черты, близкие лишь данному моменту русской жизни, а потому и более случайные; как определенная литературная школа, кроме того, он пользовался рядом приемов, условностей, предпосылок, которые с течением времени должны были отмереть.

Их крушение повлекло за собой гибель всей реалистической школы и замену ее, в процессе естественного развития, другими школами, но в русском театре эти события изживались чрезвычайно драматично, принимались почти как катастрофа, ибо с реализмом исчезала единственная независимая форма самого театра, и можно ли было предсказать, что заступит ее место?

Потому так страстно держались некоторые за нее. Тем заманчивее казались другим безумные полеты к неизвестным горизонтам.

Эта борьба, наполнившая последние двадцать лет существования русского театра, вознесла его до незнаемой прежде высоты и подарила всемирным признанием, которое до того было уделом лишь русского романа. И если сторонники прежнего реализма нередко оберегали традиции, восходившие к периоду еще подчиненного положения нашей сцены или создавшиеся в пору его послед-

него упадка, то новаторы частью стремились вовсе порвать с ним, частью доводили его до крайностей натурализма.

Такое разнообразие тенденций придало чрезвычайное богатство минувшей эпохе; более того, она явилась свидетельницей некоторого расширения привычной схемы театрального искусства.

Этой знаменательной четверти века в русском театре будет посвящено изложение настоящей книги. Ему предпосылается краткий рассказ о предшествующей поре, которая определяется тремя моментами: иностранными влияниями, под которыми наш театр первоначально образуется; последующими попытками от этого влияния освободиться; наконец, созданием первого самобытного русского театра.

Не отсутствие или слабость театральных задатков у русского народа явились причиной того, что театр в России был, как редкостное растение, пересажен из Западной Европы, не имея корней в нашей почве. Напротив, издревле можно наблюдать в России не только любовь к зрелищам, но и способность к их организации, несомненные актерские данные — у окрутников, скоморохов, — и недюжинное умение, более того — несомненный вкус к театральности, жажду придать театральный характер немудреным

своим играм, развлечениям, праздникам. Обряды, которыми русский народ сопровождал и отмечал всякое торжество, каждое событие — хороводы, пляски, ряженые, вертеп, петрушка — все носило подлинные черты театрального творчества. Недаром у русских существует выражение — «играть песню».

Здесь не было театра в современном смысле, с послушно-сидящими зрителями, резко отделенными от исполнителей, которые в ряде долгих репетиций затвердили свои роли и разработали все эффекты, призванные изумить и восхитить публику. Здесь — все принимали участие в празднике: каждый приносил свою творческую фантазию в качестве ли певца, или танцора, запевалы или члена хора, здесь, таким образом, был тот драгоценный зародыш, из которого могло вырасти подлинно-театральное искусство.

Для этого не нужно было принимать каких-либо особых поощрительных или охранительных мер, достаточно было бы только не мешать вольному цветению и естественному росту чудесного цветка, выросшего из русской почвы.

Как на грех, случилось наоборот. Народное творчество — обычное явление — оценивается лишь тогда, когда оно иссякло. И на ускорение этого процесса были направлены и сознательные усилия, вызванные всесильными тогда религиозными соображениями, и неожиданные последствия общих

условий: культура, бывшая ранее всего уделом верхов, от них распространяясь в низы, вытравляла все проявления их жизни и творчества, как знаки еще не преодоленного варварства.

Господствующая церковь взглянула на эти наивные развлечения, как на «еллинские бесовские игрища», и ее преследования явились одной из главных причин, — а их все перечислять здесь, конечно, не место, — того, что русская историческая и национальная театральная традиция была грубо и жестоко прервана. Целый ряд запретительных и карательных постановлений церкви и ею вдохновляемого правительства открывает начальную главу истории русского театра и восходит вплоть до конца XVII века, века Корнеля, Расина и Мольера.

Еще в 1648 г., под угрозой битья батогами и ссылки в окраинные города, царь Алексей Михайлович строжайше наказывал «в домах, на улицах и в полях песен не петь, по вечерам на позорища не сходиться, не плясать, руками не плескать, в ладони не бить и игр не слушать... на святках в бесовское сонмище не сходиться, игр бесовских не играть... такими помрачными и беззаконными делами душ своих не губить, личины и платье скоморошеское на себя не накладывать»...

Впрочем, сама церковь с своей стороны была не прочь порою использовать иные из театральных приемов, зная любовь к ним народа и включая их

в свои службы, для большего воздействия своего на верующих. Однако, эти обряды — омовение ног, хождение на осляти, — заимствованные из греческой церкви, носили характер то официальной процессии, то диалогического чтения евангелия и, лишенные оригинальности и творчества, не получили сколько-нибудь значительного развития и не оказали никакого влияния, и только так называемый «чин пещного действа» вылился в более полное театральное зрелище.

Для этого обряда, появляющегося в начале XVI в. и угасшего в следующем и представляющего чудо спасения трех отроков — Анания, Азария и Мисаил — в горящей печи, устраивалась специальная «халдейская пещь» на подобие ширм с резьбой и позолотой, высотою больше сажени и несколько меньше в диаметре, окруженная зажженными свечами; отроки в ней были одеты в белое, «халдеи» же, их сжигавшие, — в красное, и с верха храма спускался на веревке «Ангел Господень» — с двух сторон окрашенная кожаная или пергаментная фигура.

Кроме таких, чисто церковных попыток, были еще опыты насаждения школьной драмы в духовных академиях. Духовные отцы, учителя пиитики, сочиняли длиннейшие драмы на библейские сюжеты с узко-нравоучительными целями, и Димитрий Ростовский, Феофан Прокопович и Симеон Полоцкий

в XVII и XVIII в. снискали на этом поприще большую известность. Однако, и тут было мало оригинального, и Киевская Академия заимствовала с Запада, у иезуитов, у поляков этот прием духовного образования и воспитания во славу своего родного города, Киева, «вторых Афин».

Таковы были скудные зачатки театрального искусства в старой России и естественно, что не они явились причиной желания московских царей завести у себя театр. Эта причина была в том новом пути сближения с Западной Европой, на который ступила в XVII в. Москва, насаждавшая на Руси западные порядки, западную культуру. Как часть последней, появился у насъ и театр. Да и как мог без него обойтись великий государь московский, когда все европейские монархи имели его? Понятно, что на Запад обратился царь, когда решил создать у себя театр.

Московские послы, путешествуя по Европе, всюду чествовались не только торжественными приемами и пирами, но и театральными представлениями, которые отличались пышностью и великолепием, и рассказами о которых по своем возвращении на родину, они волновали воображение москвичей.

Вот, например, как описывал придворный спектакль во Флоренции в 1658 г. московский посол Василий Лихачев:

«Объявилися палаты, а в палатах явилось море колеблемо волнами, и в море рыбы, и на рыбах люди ездят, а на верху палаты небо, а на облаках сидят люди... Да опущался с неба же на облаке сед человек в карете, да против него в другой карете прекрасная девица, а аргамачки под каретами как быть живы, ногами подрягивают, а князь сказал, что одно солнце, а другое месяц»...

Таких увлекательных «перемен» было шесть: и сеча, и танцы, и корабли, и «поле, полно костей человеческих, и вороны прилетали и начали клевать кости», — и много разных иных чудес.

Другой посол, Потемкин, присутствовал в 1668 г. в Париже на представлении труппы Мольера, особенно расхвалив в своей реляции араба-волтижера, входившего в программу спектакля. Француз-современник, de Saint Laurent, оставил такое описание этого вечера:

«Le 18 Septembre la troupe du sieur Molière représenta «Amphitryon» avec des machines et des entrées de ballet, qui plûrent extrêmement a l'ambassadeur et à son fils, à qui on présenta, sur l'amphithéâtre, où ils étaient, deux grands bassins, l'un de confitures sèches, l'autre de fruits, dont ils ne mangèrent point, mais ils burent et remercièrent les comédiens».

Иностранные влияния и другими путями проникали в Москву: у английского посла Карлейля,

на немецкой слободе под Москвой, играется комедия, и даже в царском дворце устраиваются подчас концерты «на органах, и на фиолах, и на страментах». Сам царь Алексей Михайлович, двадцать лет назад столь строго запрещавший песни и пляски, вышел к этому времени в значительной степени из-под церковного влияния, сблизившись с людьми широких передовых взглядов, из них же первый — боярин Артамон Матвеев, долго живший во Франции и женатый на шотландке Гамильтон.

Все было готово к тому, чтобы появиться театру на Руси и чтобы основание его было заложено иностранцами.

Но как же быть с церковными запрещениями, подкрепленными авторитетом древнейших отцов церкви: «сами демоны внушили людям склонность к изобретению театральных представлений», писал, например, еще в 3-ем веке Тертуллиан?

Царь посоветовался с своим духовником, и тот его успокоил, сказав, что не разрешали бы театральных представлений христианские государи Запада, будь в них что-либо греховное. Так авторитет чужеземных монархов в глазах русского царя снял с театральных зрелищ тот «бесовский» соблазн, который он сам придавал им в своей стране.

В 1672 г. царь Алексей Михайлович посылает полковника ван-Стадена «к курляндскому Якобусу-князю» и дальше «во владение короля свейского

и в прусскую землю» приговаривать на службу «трубачей самых добрых и ученых, да которые бы умели всякие комедии строить».

Ван-Стаден повел дело широко и завел переговоры со многими известными актерами, между ними со знаменитым Фельтеном (Velthen), будущим директором первого немецкого придворного театра в Дрездене и переводчиком Мольера, комедии которого в его переводе вышли в 1694 г. в трех томах, под заглавием: «Histrio Gallicus comico satyricus sine exemplo, ou les très charmantes et amusantes comédies du remarquable comédien français Molière». Но миссия его потерпела полную неудачу: никто не соглашался ехать на Москву, боялись, что обратно не выпустят, а еще побьют да сошлют, как того свирельщика, которому о ту пору на Москве грозили «кнутом бить и Сибирью», — и смельчаков, соблазнившихся обещаниями ван-Стадена, оказалось всего один трубач да четыре музыканта.

Не ван-Стадену выпала честь создать первый театр на Руси: она принадлежит иностранцу с немецкой слободы, выходцу из Саксонии, пастору Иоганну-Готтфриду Грегори.

4-го июня 1672 г., на пятый день после рождения, 30 мая, сына своего Петра, будущего императора Петра Великого, — и не по этому ли случаю? — царь Алексей Михайлович приказал «иностранцу-магистру Ягану-Готтфриду учинить комедию, а на

комедии действовать из библии книгу Есфирь, а для того действа устроить хоромину вновь, а на строение тое хоромины и что на нее надобно покупать из приказу володимерской чети».

Во исполнение царского приказа, в селе Преображенском, под Москвой, было сооружено здание, саженей двенадцати в длину и шести в вышину; внутри, стены были обиты войлоком и отделаны красным и зеленым сукном, ковры покрывали пол. Царское место возвышалось впереди прочих, а особая ложа, забранная частой решеткой, должна была скрывать от приглашенных царицу. Сцена отделялась от зала перилами, занавес («шпалер») на медных кольцах раздвигался в обе стороны. Освещение состояло из сальных свечей, воткнутых в деревянные подсвечники.

Когда занавес открывался, он обнаруживал чудесную пестрядь роскошных костюмов, изобиловавших золотом, серебром, драгоценностями, лентами, кружевами и т. д. на фоне голубого неба. Вместо кулис — елки, пол устлан красным сукном. Громадные рамы «перспективного письма» служили декорациями.

Представление — «Артаксерксово действо» — где трагедия перебивалась комическими интермедиями, длилось весь день, и все время царь, не отрываясь, смотрел на сцену. Актеры, выученики Грегори, изъяснялись приблизительно таким высокопарным языком, вероятно, по-немецки:

— О Боже, отец наших Бог! Даждь нам милость свою и укрепи мышцы наши и научи руце наши ратовать, дабы убогое христианство от шатостных мучителей стесненны и посмеяны не было. Сего ради, возлюбленные чада, возьмите мужественное сердце: начало было благо, такоже нас Бог и до конца не отринет.

Просматривая перечень лиц, непосредственно руководивших предприятием, мы почти не встречаем русских имен. Все более или менее заметные обязанности были исполнены иностранцами: Huebner, Rinhuber, Engler, Blumentrost и др. Да и могло ли быть иначе? Разве кто-нибудь из русских имел понятие о том, как «строить комедии»? И если им поручалась черная, подсобная работа, и в ней они были еще неопытными учениками, ждавшими чужой указки и едва начинавшими лепетать на незнакомом, но заманчивом театральном языке...

Этот спектакль не послужил действительным началом русского театра. Правда, представления продолжались, и Грегори открыл даже школу, где учил актерскому искусству русскую молодежь, принудительно туда наряжаемую. Но он вскоре умер, за ним последовал царь Алексей Михайлович, и новый государь, Федор Алексеевич, выказал себя блюстителем древлего благочестия и врагом западной

цивилизации: боярина Матвеева он сослал в Верхотурье, школу разогнал, а театр закрыл, приказав даже вывезти из него все имущество.

Все же влияние этого начинания оказалось глубоким и длительным. Произведен был переворот как в дворцовых обычаях, так и в психике народа. Руси была привита страсть к театру, и все прежние, заглушенные и задавленные способности к нему пробудились в русских и, хоть случайно, но отныне непрестанно, и все учащаясь, будут рождаться все новые попытки устройства театральных представлений.

Не пройдет шести лет после смерти Мольера, а его «Врач принужденный» будет поставлен при дворе. При Петре Великом мы увидим стремление сделать театр общедоступным, для чего посетителям его делались денежные и иные льготы, устраиваются торжественные аллегорические празднества в честь славнейших побед, появляются любители сценического искусства, на свой страх и риск приготовляющие спектакли.

Однако, ни одно из этих начинаний не превратилось в постоянный, регулярный театр, и почти сто лет с памятного дня 17 октября 1672 г., когда состоялся первый спектакль Грегори, Россия является ареной попыток случайных, кратковременных и прерывистых, и только иностранные труппы, немецкие, итальянские, французские, почти непре-

рывно, и все чаще, посещают ее, поддерживая в ней мечту о театре. Иностранцы же продолжают стоять и во главе предприятий, организуемых в самой России: директора, режиссеры, художники, главные артисты, — пьесы ставятся иностранные, иностранцами строятся театральные здания, — словом, все театральные образцы были не свои, родные, национальные, но заимствованные, чужие. Русским этот театр не был. Это был иностранный театр, находившийся в России...

Только 30 августа 1756 г. императрица Елисавета Петровна издает указ, коим кладется действительное начало русского театра, во главе которого впервые загораются русские имена: Сумарокова — драматурга, директора и режиссера, артиста — Волкова...

Этот театр, оставаясь придворным, дает и публичные представления; актерами в нем — русские любители, частью младшие товарищи Сумарокова, воспитанники сухопутного кадетского корпуса, частью ярославские купчики и мещане, друзья Волкова, которые разыгрывают среди других и пьесы русских авторов; вскоре открывается при нем театральная школа.

Словом, существование его отныне обеспечено, и деятельность его ни разу не будет прервана и до сих пор.

II

БОРЬБА ЗА НАЦИОНАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО

Итак, русский театр основан: русские актеры могут разыгрывать в нем редкие пьесы русских авторов.

Однако, если приглядеться, то оказывается, что «русским» этот театр был только по имени, а по существу он продолжал быть в полной зависимости от иностранцев. Актеры старались усвоить приемы и навыки заграничной игры, авторы переводили или переделывали творения чужестранных писателей.

Другого выхода и не было. Театр в России не имел никаких традиций, не имел даже прошлого, а драматической литературы просто не существовало. Что мог он противопоставить иностранцам, которые во множестве наводняли Россию и показывали уже развитое актерское мастерство, подлинные драматические шедевры? Не было иного выбора, как учиться у них, им подражать, стремиться овладеть их искусством и сравняться с ним.

Положение театра было тем труднее, что на первых порах русская публика охотнее шла в образцовые иностранные театры, нежели в только-только

формирующийся русский театр. Присущее русским свойство: уметь все понять, все впитать, все полюбить, все принять и перенять, позволившее им так быстро освоиться с театральной азбукой чужестранцев, имело и дурную сторону: зрители предпочитали чужое сценическое искусство своему, родному.

Русскому театру приходилось в России отвоевывать у иностранцев право на существование!

Понятно, что первой задачей театра было обеспечить свое физическое бытие; соревнование артистическое могло начаться лишь позднее.

К этому времени, из всех иностранных влияний, соперничавших в России, наиболее сильным оказывалось французское; оно становится господствующим и в театре. Корнель, Расин, Мольер, их современники и последователи заполняют русскую сцену, поэтика Буало превращается в евангелие русской эстетики, а ее положения становятся обязательными и единственно приемлемыми законами, всякое отступление от которых объявляется почти ересью и непременно оговаривается, как нарушение нормальных условий драмы: «без соблюдения обыкновенных феатральных правил», в таких выражениях авторы предупреждают читателей о своей вольности.

Русский театр наскоро проходил сокращенную историю французской литературы и проявлял в этом занятии такое рвение, что нередко догонял

и даже опережал Париж: французские пьесы иногда идут в Петербурге не только одновременно с представлением их во Французской Комедии, но иногда даже раньше, чем там: так случилось, например, с пьесой Фальбера: «Честный преступник или детская к родителям любовь». (Fenouillot de Falbaire: «L'honnête Criminel ou l'Amour filial»).

Неудивительно, что первый русский драматург, Сумароков, с особой похвальбой восклицал о себе:

«Расинов я театр явил, о Россы, вам», —

за что впоследствии его творчество Пушкин окрестил «подражанием парижским увеселениям».

Таким было и творчество почти всех тогдашних писателей.

Только постепенно начинает появляться сознание, что русскому театру приличествует свое искусство, то-есть, русские сюжеты, русские персонажи прежде всего. Но и сознавшие это авторы, лишенные еще подлинного умения, богатой выдумки и пристального наблюдения, нередко ограничиваются тем, что перенаряжают чужих героев в русские одежды, меняют их имена и заставляют их говорить громкие слова, переведенные с чужого языка.

Славные победы царствований Екатерины II и Александра I пробуждали в русских национальное самосознание и заставляли их видеть в себе не только учеников и данников Западной Европы, но и носителей высоких личных и государственных идей

и качеств, а потому патриотические фразы в пьесах Княжнина:

«Узнай сейчас во мне, Россия какова!»

или Озерова:

«Языки, ведайте, велик Российский Бог!»

находили большой отклик в слушателях. Но внутренняя их ценность сильно тускнеет при воспоминании о том, что самые-то эти пьесы были в значительной степени подражательными.

Медленно прокладывала себе путь национальная мысль, и часто в самом ярком провозглашении национальной самостоятельности и независимости мы узнаем призывы, прозвучавшие ранее или одновременно на французском языке. Ведь в XVIII в. во французской литературе нарождается реакция против классицизма, против сюжетов из античной истории и из жизни монархов, обращение к отечественной истории и к быту среднего и мелкого люда, современного писателю. «François II» Hénault, трагедия, появившаяся в 1747 г. с предисловием, которое предлагало создать новый французский театр для инсценировки всех крупных событий французской истории; «Le Siège de Calais» de Belloy, утешившая французов за неудачи Семилетней войны и имевшая такой патриотический успех, что не восторгаться ею значило не быть хорошим французом, и др. трагедии, с одной стороны; слезливая комедия Нивель де ля Шоссе, мещанская драма Дидро, с другой, повер-

тывали французский театр на новый путь, где Франция противополагалась Греции и Риму, современность — истории, буржуа и домашние дрязги — возвышенным страстям и героическим подвигам монархов, князей и полубогов.

Это течение помогло русским авторам осознать себя, и если бы даже у них самих не явилось никаких соображений о необходимости оригинального и независимого искусства, оно натолкнуло бы их на такие мысли.

В России, в тот момент, обращение к родной стране, ее истории, ее быту имело значение чрезвычайное, ибо только оно могло создать свою, русскую форму драмы. Но совершилось оно далеко не без борьбы. Ибо, если трагедия охотно прибегала к русской истории, правда, перенося туда нередко французские и английские сюжеты или персонажи, то буржуазная драма встречала отпор со стороны многих литературных ценителей.

Так, Сумароков решительно выступил противником нового жанра в комедии и стал, как мог, бороться с ним:

«Во Франции ввелся новый противный род слезной комедии, — писал он, — и чтобы не допустить его проникновения в Россию, я написал Вольтеру... Какой-то писака становится судьей на Парнассе! Но это же конец света! Возможно ли, чтобы Москва поверила больше писаке, чем Вольтеру и мне?!»

Вот какие авторитеты были брошены на весы спора! И все же Москва вняла не им: «с тех пор, как видели комедии Детушевы и Лешосевы» (Destouches и Nivelle de la Chaussée), зрители полюбили новый жанр и требовали его.

Начинается литературная война, взаимные нападки, страстные атаки. Толчок был дан: поднимается восстание против иностранных пьес, их переводов, приспособлений, против иностранных персонажей и тем.

Вначале движение развивалось чрезвычайно наивно, и Лукин, например, требовал, чтобы в переделках давались хоть русские имена действующим лицам и считались с русскими обычаями. Иронизируя, он приводил такой диалог из одной пьесы:

«Здесь живет г. Оронт? — Да, а что вам угодно? — Заключить брачный контракт».

Что должен испытывать слушатель, когда ни Оронтов не существует в России, ни брачных контрактов?!

Плавильщиков шел дальше и призывал к работе «самостоятельной и свободной», выставляя девизом:

«Отечественность в театральном сочинении, кажется, должна быть первым предметом».

Он спрашивал:

«Почему «Мельник» Аблесимова (пьеса народно-русская) имеет огромный успех, а «Мизантроп», прекрасная комедия Мольера, никогда не делает полного сбора?»

Его ответ не оставлял сомнения: потому, что русским зрителям, конечно, интереснее смотреть русские пьесы с русскими персонажами.

Но тут мы имеем уже указание на перемену вкусов зрителей и на то, что русский театр успел уже образовать свою публику. Опираясь на нее, ширится и крепнет новое движение, и русские бытовые пьесы, вместо прежнего брезгливого презрения, вызывают сочувствие, интерес и поддержку. Уже в конце XVIII в. Фонвизин создает две комедии, которые и до сих пор не вовсе забыты русской сценой и которые (и между ними особенно одна — «Недоросль»), хотя и сохраняют явные следы иностранных заимствований, все же дают ряд типичных лиц и положений, подмеченных в русской жизни.

Рождение и первые победы этого движения тем особенно ценны, что именно из него развился весь оригинальный русский репертуар XIX в., давший тот, а не иной характер русскому театру. Но до этого пройдет еще не мало времени, в течение которого русская драматургия испытает, кроме французского, еще многие влияния: немецкое, Шекспира и др.

Так же несамостоятельно было на первых порах и актерское творчество. Не считаясь с тем, что русский язык имеет совсем иной строй и лад, нежели остальные и особенно французский, а следовательно и читка или декламация русские должны основываться на иных принципах, русские актеры точ-

но копировали лучших иностранных артистов, которые выступали в России. И здесь французское влияние оказалось столь же преобладающим, как и в драматургии, и первая русская школа драматической игры — «школа Дмитревского» — была по существу перенесением на русскую почву парижских образцов. Щепкин об этом прямо говорит:

«Я застал декламацию, сообщенную России Дмитревским, взятую им во время своих путешествий по Европе в таком виде, в каком она существовала в европейских театрах».

Дмитревский, крупный актер, не раз бывал заграницей, где познакомился с Клэрон, Гарриком, Лекэном, и принесенные им принципы игры оказались очень живучи: впитав в себя приемы Тальма, насажденные позднее кн. Шаховским, директором Императорских театров и плодовитейшим драматургом, она сдалась лишь под напором победоносного реализма, дожив почти до середины XIX в.

И как Сумароков в письме Вольтера или влиянии Расина видел свое право на славу, так же горделив легендарный рассказ Дмитревского об обеде у Клэрон, где он встретился с Гарриком и где каждый, в дружеском соревновании, что-нибудь декламировал: Клэрон из Вольтера, Гаррик из «Гамлета», Дмитревский из Сумарокова.

— Я ничего не поняла, но это должно быть вос-

хитительно, — отозвалась Клэрон на декламацию русского артиста.

С течением времени, однако, русские актеры отваживаются и на публичные, на сцене, состязания с иностранными знаменитостями, однако их цель не превзойти тех оригинальностью, но поразить публику сходством с ними. Так, в начале XIX века, Семенова была увенчана именем «русской Жорж» за то, что, подавив в себе присущие ей «частые порывы истинного вдохновения», сумела перенять все особенности певучей декламации французской артистки и стала выступать в тех же ролях, что и та...

Такова была зависимость русского театра от французского...

III

НОВОЕ СОДЕРЖАНИЕ В СТАРЫХ ФОРМАХ

С XIX веком мы вступаем в столетие, когда во всех русских искусствах, литературе, так же как и в музыке или живописи, были созданы свои национальные школы. Судьба всех их была различна в зависимости от условий их образования или от особенностей самих искусств. Задача, которая стояла перед театром, была, пожалуй, наиболее трудная. Появление индивидуального, хотя бы и очень крупного дарования, не могло само по себе преобразовать его сложный организм, и чтобы привить ему новые принципы, методы и приемы надо было перевоспитать всех прежних работников его, взращенных на иных образцах.

Театральное оживление, бывшее при Екатерине Великой, когда, по слову современника: «все играли», когда все, что было образованного в обществе, норовило в драматурги и организовало спектакли, поощряемое самой императрицей, которая «в шутках исправляла нравы» и смотрела на театр серьезно: «театр — школа народная, — повторяла она за французами, — она должна быть непременно под моим надзором, я старший учитель в этой школе и за нра-

вы народа мой первый ответ Богу», — это театральное оживление прошло не напрасно: как мы видели, театр осознал себя и свое назначение, начал борьбу за свою независимость и даже создал некоторые пьесы, отмеченные почти свободным от иностранцев творчеством.

Дальнейший этап — полное освобождение и избрание той формы, в которой найдет свое выражение первая русская театральная школа.

Этот выбор был не случаен. Напротив, надо удивляться той сознательности, с которой театр проложил себе путь к обретенной им форме, не сбившись с него ни ради какого бы то ни было из расставлявшихся ему соблазнов. А последних было не мало, и настолько увлекательных по своему значению, по своей артистической законченности, что могли бы послужить источником обширного литературно-театрального движения. Ибо именно теперь, в начале XIX столетия, были созданы драматические произведения гениальные, завершившие и увенчавшие все прежние русские театральные достижения, но воспользовавшиеся несколько заимствованными и уже испробованными формами вместо того, чтобы вызвать к жизни новые, к которым стремился, которых нетерпеливо ждал русский театр. И потому последний, уже бурливший новыми актерскими запросами, прошел мимо них, неспособных полностью удовлетворить их, ни создать новой драматической традиции.

Русский театр прокладывал свой путь, мимо «Горя от ума» Грибоедова и «Бориса Годунова» Пушкина, к «Ревизору» Гоголя...

В настоящее время наука с достаточной подробностью установила степень зависимости комедии Грибоедова от французского театра, не только Мольера, «Мизантроп» которого послужил прототипом ее героя, Чацкого, но и авторов XVIII века, хорошо знакомых русскому драматургу. И хотя Грибоедов сумел совершенно по-своему переработать эти влияния, влить вполне оригинальное содержание, и в чужих формах дать картину московского общества с полнотой, яркостью красок и разнообразием отдельных, бьющих кровью и богатыми оттенками, фигур, сквозь маски которых просвечивают подлинные, живые люди его времени, — все же зависимость была налицо, и формы, приемы пьесы не открывали новую страницу драмы, но замыкали уже прочитанную. И пусть русский театр не знал до того ничего равного, ни даже подобного новой комедии, его чаяния и надежды были направлены в другую сторону.

Уже одно то, что пьеса была написана стихами, хотя Грибоедов сумел придать им такую выразительность и непринужденную афористичность, что огромное их количество вошло в разговор в виде поговорок, а также другие условности, свойствен-

ные французской высокой комедии, ее светскость, в то время как русские стремились к живописанию жизни простой, быта мелкого люда, — все это уменьшало степень непосредственного воздействия ее на молодую драматическую литературу.

Но с тем большей яркостью выступают гениальные красоты этого бессмертного шедевра теперь, когда отошла далеко в прошлое тогдашняя борьба школ и победившее тогда направление потеряло многие из своих прежних красок.

Двойная тема искусно связывает отдельные эпизоды и персонажи «Горя от ума», ни на минуту не позволяя вниманию ослабеть или действию замедлиться. Тема эта — сатирическая и романтическая. Автор сумел слить их воедино, так что каждый сатирический выпад двигает вперед романтическую интригу, всякая неудача последней является новым поводом для сатирического гнева. Таким образом, ни сатира не обращается в сухую, бескровную проповедь, ни романтика не впадает в трафаретную, любовную канитель. Когда же пьеса кончается на провозглашении героя сумасшедшим, она не только метко угадывает реальность, ибо подобному факту суждено было случиться в царствование Николая I, когда Чаадаев был объявлен по его приказу безумным, но сразу приобретает новый, расширенный характер, и этот гениальный гротеск выходит далеко за пределы тогдашней Москвы.

Носителем этих тем — Чацкий. Он казнит московское общество и одновременно влюблен — по детским воспоминаниям — в его самую характерную представительницу, Софью. Но она, несмотря на его блестящий ум, большие способности, независимость суждений и знатность, предпочитает ему скромного служащего ее отца, в котором надеется и хочет найти скрытые за ничтожной внешностью благородные чувства, высокие порывы, тонкие и деликатные страсти. Не так ли и русская литература потом обнаружит их, или в них поверит, в жалких, забитых существах и развенчает романтических героев? Но в Молчалине, избраннике Софьи, было больше черт подлости и карьеризма, а скромный вид был напускным, вынужденным, по необходимости подчиненного человека. Через полвека Островский выведет в одной комедии подобный же тип (Глумов), но сделает его *героем* пьесы и заставит его на наших глазах принимать нужные ему для его карьеры среди богатых и властных людей облик и поведение: тип, как видим, живучий, больше того, чрезвычайно развившийся.

Если ареной любовного поединка служит сердце Софьи, то свои обиды Чацкий вымещает на всем московском обществе, давая волю сатирическому направлению своего острого ума.

Чацкий — европеец, только что приехавший в Москву, и естественно было бы ожидать от него на-

падок на косность здешних нравов, застарелую одичалость в привычках, взглядах, во всей жизни, на ее некультурность и азиатчину. И точно: «дома новы, но предрассудки стары», так характеризует он отстраивающуюся после Наполеонова пожара Москву. А через минуту мы слышим от него же мольбу занять у китайцев «премудрое у них незнанье иноземцев»!

Конечно, мы могли бы не искать последовательности в выкриках неудачливого влюбленного, пользующегося каждым поводом, чтобы сорвать свою злобу. Эти слова, в частности, он говорит о кривляках-барышнях, наряжающихся на западный лад и восторгающихся Францией, от которой взяли только пудру да внешнюю вольность поведения, — но метит он ими в Софью, которая ему кажется теперь такой же легкомысленной и поверхностной, как они. Эту страсть к внешнему подражанию Франции высмеивал уже Фонвизин, полвека назад, в комедии — «Бригадир».

Кроме того, мы можем подобную непоследовательность связать с одним из направлений тогдашней русской философии, которая увлечение Западом сочетала с превознесением русского народа, народа-богоносца, в себе самом носящего высшую правду, более ценную, нежели западная цивилизация.

Но если мы останемся в пределах только самой комедии, то мы увидим, что весь гневный пафос

Чацкого направлен против одного: против черт рабства и прислужничества, свойственных русским.

И их он замечает всюду, как в старом быту, так и в новом, а также и в отношении к иностранцам, с которыми русский народ не сумел себя поставить на равную ногу, но подчинил себя им, стал им подражать, да и то без толку, беря не лучшее у них, а лишь то, что прежде всего бьет в глаза. Чацкий приносит с собой в Москву дух вольности, которую он впитал в себя в Европе, как те декабристы, которые познали ее в александровых походах, предпринятых для того, чтобы ее поработить и покорить на Западе, а на самом деле сделавшихся проводниками ее в Россию.

Этот дух — Грибоедов дает его чудесным театральным приемом с первого появления Чацкого. В медленно просыпающееся московское утро, одетое в халат и с трудом продирающее свои заспанные глаза, Чацкий входит прямо «с корабля», по шутке Пушкина, и наполняет его свободным, вольным воздухом широких пространств, которые он пробежал, всею кипучею атмосферой новой Европы и ароматом ее старой культуры, которые врываются вместе с ним в московский служилый особняк. И это противоположение должно быть выражено во всем вплоть до костюма, особенно разительное тогда, когда и он и москвичи надевают одинаковый туалет,

например, на балу, — тема, заманчивая для режиссера и художника.

И чудесен аккорд, которым заключает Грибоедов пьесу, замыкая ее обрамление: Чацкий вновь уезжает, но на этот раз — из ярко освещенных зал пышного московского бала он спасается в глухую ночь, в бесприютность тряских дорог. Русская жизнь не приняла Чацкого, предпочла жить и дремать в застылом, рабском мире Фамусовых, и ему осталась одна судьба: как перекати-поле пробегать древние, любимые столицы Европы, ожидая того времени, когда ему не будет грозить объявление его сумасшедшим, или когда его безумные мечты будут осуществлены на деле. А милая Софья, подруга его детства, достанется Скалозубу, солдафону николаевского царствования, усмирителю декабристов или кому другому из людей той же категории, какой-нибудь разновидности Молчалина, который вскоре вырастет в Глумова, необходимого для общества по собственному признанию его вожаков, и вся бездонная мерзость которого будет вскрыта Достоевским в Смердякове.

Комедия Грибоедова, будучи верным и метким изображением московского общества, имеет гораздо более широкое значение, нежели простая жанровая картина. Она исполнена глубокого символизма и намечает темы, которые были развернуты полностью лишь на протяжении целого века. В этом — ее гениальность.

Гениальность наследовать нельзя, а традиционную французскую форму, в которую Грибоедов заключил свою комедию, русский театр наследовать не хотел. Таким образом, она осталась единичной в русской драматургии, как единичной осталась шекспировская традиция, сознательно использованная Пушкиным для своей изумительной трагедии, оставшейся и до сих пор непревзойденной в русской драматической литературе и даже не нашедшей еще своего совершенного сценического воплощения.

Пушкин не был зачинателем шекспировской традиции в России. Уже при Екатерине Великой, многие писатели, во главе с самой императрицей, переводили и переделывали Шекспира и на его лад составляли пьесы из русской истории. Пушкин ее завершил и сделал это по долгом размышлении о существе драмы, о ее законах, о пригодности той или иной формы ее для России. Предпочтение ее Пушкиным тем особенно знаменательно, что он воспитан был на французской литературе, любовь к которой сохранил навсегда.

Рассуждения Пушкина о драме, в обычной для него сжатой, меткой форме, с изумительно четко подобранными терминами, представляют, может быть, самое глубокое, что писано на русском языке о театре и потому, в своей сфере, имеют такой же огромный интерес, как и его трагедия. И то, что даже Пушкин, являющий полноту русского гения и высшее про-

явление русского характера, который имел бы свое место в том пантеоне, где каждому народу было бы дано право иметь только по одному представителю, то, что он не формулировал необходимости для русской драмы найти свою, русскую форму, это лучше всяких иных доводов показывает, насколько зависимым еще чувствовал себя в его время русский театр.

— «Что развивается в трагедии? — спрашивает он. — Какая цель ее? Человек и Народ, судьба человеческая и судьба народная. Вот почему велики Расин и Шекспир».

Приступая к писанию «Бориса Годунова», он и должн был решить, какой из этих двух традиций следовать. Его выбор остановился на второй, ибо он был твердо убежден, что русскому театру «приличны народные законы драмы Шекспировой, а не светский обычай трагедии Расина».

Он видел в Шекспире творца народной трагедии, тогда как французский классицизм воспитался во дворце, наравне с прочими придворными увеселениями, и отсутствие у нас Версаля, каким он был при Людовике XIV, и желание создать не придворную, а народную трагедию заставили его предпочесть шекспировскую форму.

И другое отличие видит он в английском драматурге, которое опять-таки побуждает его отдать предпочтение Шекспиру.

— «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как

у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока, но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразный, многосложный характер. У Мольера Скупой скуп, и только, у Шекспира Шейлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен».

Таким образом, мы видим, что Пушкин с разных сторон обсуждал вопрос о тех формах, в какие ему надлежало заключить свою трагедию, и не довольствовался ролью прежних авторов, вольно подражавших случайно понравившемуся драматургу. Не считал он также, что достаточно взять сюжет из русской истории или дать персонажам русские имена, чтобы произведение стало русским. Весь внутренний строй своей пьесы, все характеры, манеру действовать и говорить, все он сознательно делал на свой собственный образец, и свое подражание иностранному образцу он ограничивал строгими и узкими рамками.

— «Шекспиру подражал я в его вольном и широком изображении характеров; Карамзину следовал в светлом развитии происшествий; в летописях старался угадать образ мыслей и язык того времени».

Не считая подражание природе обязательным для театра, он в то же время сознательно старается избежать «les effets théâtraux, le pathétique romanesque» и, признавая, что «смех, жалость и

ужас суть три струны нашего воображения, потрясаемые волшебством драмы», Пушкин так формулирует императивный закон театра:

— «La vraisemblance des situations et la vérité du dialogue, — voilà la véritable règle de la tragédie».

На русском языке, ту же мысль он выражает несколько подробнее, но столь же метко в следующих словах:

«Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах, — вот чего требует наш ум от драматического писателя».

Точность тщательно подобранных эпитетов красноречиво говорит за себя.

С такими требованиями, и с ответственным сознанием, что «всякий неудачный опыт может замедлить преобразование нашей сцены», Пушкин приступил к созданию своей трагедии.

Как Грибоедов показал современную ему Москву, так Пушкин с гениальной интуицией воссоздал московскую Русь в начальные годы Смутного времени, на рубеже XVI и XVII вв. Из царского дворца и патриарших палат, ведет он нас через боярскую думу и боярские хоромы на московскую площадь, и дальше на широкий простор неоглядной России, в монастырскую келью и вплоть до затерянной на границе корчмы, прибежища контрабандистов и беглецов с неприютной для них родины. И все эти огромные фрески заполнены яркими, сочными персо-

нажами, не только с мыслями и чувствами того времени, но и с манерой говорить свойственной индивидуально каждому отдельному лицу. На короткий ли срок появляется действующее лицо, или занимает оно продолжительное время сцену, — оно очерчено вполне жизненно и с целым рядом пленительных подробностей, делающих его точно человеком, а не отвлеченным типом, или характером, или деревянной куклой — Петрушкой.

Хотя Пушкин и говорит, что он подражал Шекспиру, однако, он вложил в его форму совершенно новое, свое и подлинно русское содержание. Более того: самую форму его он подверг значительному изменению, и те, кто любят везде отыскивать источники, кроме творческого гения писателя, могут видеть их во французской литературе. Ибо шекспировский «беспорядок» он урегулировал французским чувством меры, гармонии и единства. Настолько планомерно, без единой лишней черты, с поразительным согласованием и уравновешиванием отдельных частей, развивается у него действие. Так, первое появление Бориса показано почти на таком же расстоянии от начала трагедии, как его смерть — от ее конца. При этом, его противник и победитель, Лжедимитрий, уходит из пьесы ранее Бориса, а входит в нее впервые — после него. И как через несколько сцен после появления Бориса дан первый комический момент — сцена в корчме,

где действует будущий самозванец, так незадолго до смерти Бориса даны последние комические ноты, в сцене Юродивого, напоминающего далекие источники драмы — убийство Борисом Димитрия-царевича. И пролог — избрание Бориса — окончательно ликвидируется избиением его потомства — в эпилоге.

Такая строгая, музыкальная гармония плана, его легкая, но размеренная архитектура, нужна была Пушкину в виду сложности его задания.

Мы видели, что Пушкин трактовал свою пьесу, как трагедию народную. И, действительно, народу принадлежит видное место в ней: он начинает и заключает пьесу, он же действует и на всем ее протяжении. Однако, сложность трагедии заключается в том, что, выводя народ действующим лицом, Пушкин создавал одновременно глубокую внутреннюю драму индивидуального героя и, кроме того, рисовал его борьбу за власть с внешним врагом. Так, три темы свивались здесь в единый аккорд, сливаясь в единой целостности трагедии.

Следуя Карамзину, Пушкин считает Бориса убийцей Димитрия, и когда появляется первый самозванец, то для Бориса он воспринимается прежде всего, как голос больной совести. Борьба с ней безнадежна. Он может одержать победу, и все же жребий его предопределен. Пушкин это особенно подчеркивает, заставляя Бориса умереть после удачи на поле

брани, и показав Самозванца довольно беспечным мальчишкой, который больше думает о павшем коне, чем о проигранном сражении, и который влюбившись разбалтывает свою тайну, единый источник своих успехов.

С ним входит в трагедию политическая тема, внешнее соперничество двух — претендента на престол и царя.

Со всей пышностью, со всем иератическим величием является перед нами Борис Годунов, избранный всенародно, благословенный на царство патриархом; и беглым монахом, авантюристом чистой воды рисует Пушкин его противника. Как же может последний победить? Побеждает, конечно, не он. Но кто? Народ? И, подлинно, в конце один из сторонников Самозванца говорит, что они сильны «мнением народным». А между тем мы видим, как сильное мнением народным войско разбегается при сражении, и его вожди не скрывают, что оно «дрянь».

Чудесным приемом Пушкин вскрывает «философию истории», как она дана в его трагедии.

Он словно показывает два лика истории: внешний, официальный, и внутренний, интимный.

Снаружи — народ избирает Бориса на царство, полки переходят границу, трубят сбор, допрашивают пленных, — все, что полагается в официальных реляциях.

А за ними — воины бегут, как зайцы, из одного

лагеря перебегают в другой, народный плач добывается помощью луковицы.

И никто не побеждает: все эти армии, походы, смотры, все это бутафория, лубочные картинки. Но кто-то будет побежден, за кого перестанут драться, отдавать свою жизнь, страх перед наказанием которого окажется меньше страха перед противником. Побеждает не активность врага, но собственная пассивность: вот вернейшее оружие народа, которым он дает поражение и победу, хотя последними по существу интересуется очень мало. Гибнет центральная власть, герой, вождь, и рассыпается его царство, хотя бы врагом его было дитя, «хранимое провидением».

Народ, как таковой, лишь декорация для авансцены политических представлений; он создает атмосферу вокруг единой реальности — человека, и тем определяет исход борьбы. Прокричав, как полагается: «да здравствует царь Борис», народ будет статистом в его борьбе с Самозванцем, и если радостно будет приветствовать последнего на престоле, то больше оттого, что избавился от первого. «Идем вязать Борисовых щенят», кричит мужик, и в этот единый вскрик вложил Пушкин всю ненависть народа не к Борису, а ко всякой власти, всю его кровожадную жестокость. И только тогда в суеверном страхе ужаснется народ, когда сторонники Самозванца задушат детей Бориса, ибо почув-

ствует, что так вновь начинается история Бориса, история всякого царя, всякой власти, в основе которой всегда лежит большее или меньшеее преступление.

На рукописи «Бориса Годунова», в конце, рукою Пушкина поставлено 7 ноября 1825 г.

А через месяц, 14 декабря, на площади Зимнего Дворца, целый день стояли друг против друга русские солдаты: одни вышли по зову декабристов, родных братьев Чацкого, бунтовать против молодого государя Николая, кричать: «да здравствует Константин и конституция»; а против них стояли полки, оставшиеся верными второй присяге. Ни те, ни другие не стреляли, не начинали действий. И только когда вечер начал спускаться, и продрогшие изголодавшиеся бунтовщики уже начинали разбредаться по казармам, орудийный залп дал им сигнал бросать своих вождей, которых той же ночью почти всех и перехватали.

Сколько раз один залп картечи решал судьбу государств!..

Пушкин с гениальным прозрением показал нам не только кусок русского прошлаго, но и набросал необычайно театральными приемами глубокую философию истории. И не по его ли следам пошел Лев Толстой, создавая «Войну и Мир» и Платона Каратаева?..

IV

ПОБЕДА РЕАЛИЗМА

Итак, ни французская, ни шекспировская традиции уже не удовлетворяли русского театра. Те традиции, которые еще недавно множеством незначительных подражательных вещей заполняли русскую сцену, теперь, в величайших созданиях русского гения, оказывались недостаточными и неплодоносящими.

Правда, что не малую роль в ограниченности влияния «Горя от ума» и «Бориса Годунова» сыграла цензура, не дозволявшая представление их и по своему исправлявшая их; правда и то, что сам театр не вполне, не сразу был в силах совладать с их постановкой. Но все же, обе эти пьесы стали известны очень скоро, в рукописях или в печати, и тем не менее, не увлекли и писателей на продолжение этого пути. Очевидно, он был пройден уже до конца, и то, что следовало в том же направлении дальше, только ярче подчеркивало отлив жизни от этого рода творчества.

Все же, когда появились, наконец, те пьесы, которые открыли русскому театру новые горизонты и повлекли его на новые дороги, свершилось это

далеко не без борьбы, в которой приняли участие и власти, и публика, и весь привычный театральный механизм. Ибо сценой, освобожденной от славных традиций, завладели легкие пьески, водевили с пением и переодеванием, которым очень благоволило начальство за то, что они не возбуждали страстей и не поднимали никаких вопросов, которые были вполне по вкусу публики и совершенно в средствах театра, выработавшего для них безошибочные шаблоны. Эти водевили пришли также из Франции, и русская сцена вновь попала в положение, в котором была в XVIII веке, и Гоголю пришлось вскоре так характеризовать ее:

— «Положение русских актеров жалко. Перед ними трепещет и кипит свежее народонаселение, а им дают лица, которых они и в глаза не видали. Что им делать с этими странными героями, которые ни французы, ни немцы, но какие-то взбалмошные люди, не имеющие решительно никакой определенной страсти и резкой физиономии? Где высказаться? На чем развиться таланту? Ради Бога, дайте нам русских характеров, нас самих дайте нам, наших плутов, наших чудаков: на сцену их, на смех всем!»

Если бы новые пьесы не отвечали глубокой внутренней потребности момента и если бы одновременно с ними в самом театре не обнаружилось течений параллельных, преследующих те же цели,

— быть может, им и не суждена была бы победа, которая и сейчас им досталась нелегко.

Этими новыми пьесами явились комедии Гоголя, и в частности «Ревизор».

Та их новизна, которая заставляла предпочесть их произведениям Пушкина и Грибоедова, заключалась не в том, что персонажи их были русскими, что сюжет был заимствован из русской жизни и разговоры велись на русском языке, со всеми его особенностями и без забвения русских обычаев: все эти черты мы находим в «Борисе Годунове» и в «Горе от ума».

Новизна была в их форме, в том реализме, который Гоголь принес как в литературу, так и в театр.

Действующие лица говорили, конечно, прозой, а не стихами, и заимствованы были не из мира монархов, придворной или светской среды, не между героями, но из мелкого чиновничьего или купеческого быта столицы, а еще лучше провинции. Куда девались резонеры, произносившие длинные благородные тирады? Где субретки, очаровательные, как севрские статуетки? Где первые любовники, бросавшие пламенные объяснения в любви или смелые вызовы косному обществу? Никого из них не осталось, словно не знала их русская жизнь, чуждая пафоса романтизма. Да и самая любовь из галантной и несколько превыспренней экзальтации превратилась в брак по расчету, в список перин в невестином

приданом, в болтовню да надоедливость вездесущей и всюду поспевающей свахи.

Вместо «красоты», идеалом становится теперь — правда, естественность, верность жизни, жизни не парадной, а средней, серенькой жизни. И последнюю не стараются прикрасить, чтобы возвести ее в царство красоты, а, напротив, писатель стремится выставить ее такой, какая она есть, часто даже не в лучших, а в худших ее сторонах, в самых отталкивающих ее подробностях. Персонажи говорят, как в жизни, не страшась употреблять самые вульгарные, а иногда и бранные слова, и то, что не произнесут в самом нетребовательном обществе, говорится полным голосом со сцены или печатается черным по белому в книге, ради верности госпоже-жизни.

Когда подобные слова раздались впервые в русском театре, публика была возмущена, скандализована, искусство, литература в ее глазах превращались в грязь, и это не меньше шокировало ее, нежели та политическая сатира, которая заключалась в «Ревизоре» и о которой присутствовавший на спектакле император Николай Павлович сказал:

— Здесь всем досталось, а больше всего мне.

Если публика была неподготовлена к принятию этих новых пьес, то сам театр, хотя и жаждавший обновления, не сразу сумел воплотить их в новые формы.

— «Ревизор сыгран, и у меня на душе так смутно,

так странно», — писал Гоголь после первого представления своей комедии в 1836 г., и далее перечислял недостатки спектакля. Актеры не поняли своих ролей, разыграв их по привычным трафаретам, театр не вник в сущность и характер всей пьесы. Исполнитель главной роли представил обычный тип «целой шеренги водевильных шалунов, которые пожаловали к нам повертеться с парижских театров»; некоторые другие роли сбились на карикатуры, комические персонажи очутились «в каких-то нескладных, превысоких седых париках, всклоченные, неопрятные, взъерошенные, с вывернутыми огромными манишками», а костюмы вообще оказались из рук вон плохи, и постановка хромала.

И это в русской пьесе, для которой, казалось бы, за образцами нечего далеко ходить! Но такова власть шаблона и дурной традиции: русская грубо-реалистическая пьеса была поставлена по приемам парижского водевиля с пением.

Но не только от приемов водевиля надо было отрешиться при постановке такой пьесы, а от всех привычных академических канонов сценической условной красоты, усвоенных русским театром у французского, и надо было создавать каждую роль заново, сообразуясь только с ее характеристикой, с особенностями русской жизни.

«Ревизор» переворачивал всю театральную эстетику навыворот: в самой русской жизни надо было

искать типичные черты как для постановки, так и для каждого персонажа, которые должны были подгоняться и примериваться к ним, а не к отвлеченному идеалу сценической красоты.

Если это было трудно, зато сразу возвышало искусство актера, давало ему новую пищу. Прежде он был техник, совершенствовавший свои голосовые и прочие данные, и копировальщик, повторявший чужие, иноземные трафареты; теперь ему сообщаются черты творца, который должен иметь наблюдательность, критическое чутье, уменье подобрать и откинуть детали, творческую способность создать из отрывочных черт тип, не только условно-сценический, но живой, встречающийся в жизни.

Так, в условиях развития русского театра реализм стал той школой, которая завоевала ему независимость и позволила его искусству подлинно стать творческим, а не только подражательным.

Надо, однако, оговорить, что реализм Гоголя никогда не впадал в фотографическое воспроизведение жизни и никогда не задавался теми мелочными целями подробного натурализма, в которые постепенно ударился впоследствии и повсеместно реализм. Гоголь умел сжимать действительность, сознательно изменять соотношение частей для определенного художественного эффекта. Поэтому его персонажи никогда не говорят совсем так, как в жизни: язык их схвачен верно, крайне индивиду-

ально, но подвергнут сознательной конденсации и типизации. Допускает Гоголь также обращения к публике, не отрешаясь от приемов старого театра. Наконец, сюжет, действие, из единичного случая, вырастает у него в непререкаемость широкого обобщения, приобретая черты карикатуры, где отдельные персонажи и различные их черты переходят подчас в шарж, в гротеск.

Последняя черта тем особенно любопытна, что, как мы видели, сам Гоголь упрекал актеров в том, что они окарикатурили некоторые из его персонажей. В склонности к карикатурам винил он и прежних авторов. Так, про «Недоросль» Фонвизина он писал:

— «Все в этой комедии кажется чудовищной карикатурой на русское, а между тем нет ничего в ней карикатурного: все взято живьем, с натуры, и проверено знанием души».

Еще определительнее его отзыв о «Горе от ума».

— «Такое скопище уродов общества, из которых каждый окарикатурил какое-нибудь мнение, правило, мысль, извратил по-своему законный смысл их, должно было вызвать в отпор ему другую крайность — Чацкого».

Между тем, сейчас нам кажется, что карикатур гораздо больше у Гоголя, нежели у Грибоедова, несмотря на весь реализм первого и романтизм второго. Не будем на основании этого делать каких-

либо поспешных выводов о превращении, которое претерпевает жизнь, попадающая в искусство, тем более, что в момент его появления, творчество Гоголя, конечно, произвело впечатление разорвавшейся бомбы именно своей невиданной до того верностью жизни.

— «Правдоподобие все еще полагается главным условием и основанием драматического искусства, — писал Пушкин. — Что, если докажут нам, что сама сущность драматического искусства именно исключает правдоподобие?»

Пушкин смотрел по крайней мере на сто лет вперед, ближайшее же за ним время и вплоть до нынешних дней пошло к еще большему правдоподобию театра, к перенесению на сцену самой жизни. И в этом движении, в России, Гоголю принадлежит первое место.

Закладывая основы нового репертуара, Гоголь предъявлял театру очень высокие требования, которые в то время были столь же новы, как самые его произведения, а может быть и до сих пор не всеми усвоены: их отголоски мы будем встречать еще в XX веке. Но если Пушкин больше интересовался сущностью театра и драмы, Гоголь главное внимание свое направил на практическую сторону театрального искусства.

Он прежде всего чрезвычайно дорожит внутренним постижением роли и индивидуализацией ее

не на основании внешних признаков, а внутренней ее характеристики.

— «Прежде чем схватить причуды и внешние мелкие особенности всякого лица, актер должен поймать общечеловеческое выражение роли, — говорит он. — Прежде самого характера роли, нужно рассмотреть ее призвание, зачем она призвана, в чем состоят заботы и хлопоты всякого лица... Поймавши эту главную заботу выведенного лица, актер должен сам наполниться этою заботою, усвоить себе все мысли и стремления так, чтобы они были в его голове неотлучно во все время представления».

Для этого каждый актер должен «набираться правды и естественности» как в речах, так и в движениях, а так как нельзя ожидать, чтобы каждая труппа была образована из одних крупных талантов, то Гоголь советует лучшему актеру по очереди переиграть все роли в любой пьесе, чем облегчится работа слабейших, а, главное, он требует, чтобы постановки пьес поручались всегда этому лучшему актеру, прообразу современного режиссера, на которого он возлагал большие надежды. Один только такой актер может «слышать жизнь, заключенную в пьесе, и сделать так, что жизнь эта сделается видною и живою для всех актеров; один он знает тайну, как производить репетиции, и понимает, как важны частые считки и полные предуготовительные повторения пьесы».

Гоголь дает даже советы в области самих репетиций, и они могут показаться неожиданными и даже никогда неприменимыми, если бы мы не знали, что современный наш первый русский театр аналогично построил метод своих работ.

— «Если только актер на дому у себя заучил свою роль, от него пойдет напыщенный заученный ответ, и этот ответ останется в нем на век, его ничем не переломишь, ни одного слова не переймет он тогда от лучшего актера, для него останется глухо все окружение обстоятельств и характеров, обступающих его роль, так же как и вся пьеса станет ему глуха и чужда, он, как мертвец, будет двигаться среди мертвецов».

Поэтому режиссер «не позволит актеру выучить роль на дому, но сделает так, чтобы все выучилось ими сообща, во время репетиций, так, чтобы всякий, окруженный тут же обстанавливающими его обстоятельствами, уже невольно от одного соприкосновения с ними слышал верный тон своей роли. Тогда дурной актер может нечувствительно набраться хорошего; покуда актеры еще не заучили наизусть своих ролей, им возможно перенять много у лучшего актера».

Забота Гоголя об игре плохих актеров проистекала из того, что он не удовлетворялся спектаклями, где несколько премьеров блистают среди множества посредственностей; наоборот, его прельщал

всегда ансамбль, которого может добиться режиссер, «позаботясь, чтобы и последний из актеров сыграл хорошо». Именно такой, полный ансамбль, где все роли будут сыграны так, как первая, главная, кажется Гоголю «вещью неслыханною», и он добавляет:

— «Нет выше того потрясения, которое производит на человека согласованное согласие всех частей между собою, которое доселе мы только слышали в одном музыкальном оркестре и которое в силах сделать то, что драматическое произведение может быть дано более раз сряду, нежели наилюбимейшая опера».

Эта нота, столь свойственная современному русскому театру, восходит таким образом еще к Гоголю, и власть режиссера и мощь ансамбля являются краеугольными камнями его рассуждений.

Одна массовая заключительная картина в «Ревизоре» дает ему повод высказать несколько мыслей о толпе, в которой он хочет индивидуализации каждой роли, но не распространяет этого требования на безгласную толпу, которая — «даль в картине и покрывается одним колоритом».

Для постановки такой сцены он советует прибегать к помощи балетмейстера, который распределит группы, предоставив актерам «мимически продолжить свою роль».

Отсюда следует, что Гоголь со вниманием относился к пластической стороне спектакля, но не пре-

увеличивал ее значения, во-первых, по свойству своего дарования, а во-вторых, вследствие особенностей русского характера, и указание на них сразу освещает нам и особенность нашего сценического искусства:

— «Среди нас мало речистых говорунов, способных щеголять в палатах и парламентах, но много есть людей, способных всякому сочувствовать. Язык наш как бы создан для искусного чтения, заключая в себе все оттенки звуков и самые смелые переходы от возвышенного до простого в одной и той же речи. Я даже думаю, что публичные чтения современем заменят у нас спектакли».

Заменить не заменили, но много лет спустя пьесы Чехова не один раз читались в «доме Чехова». Всеми же этими немногими словами Гоголь метко схватил внутренний характер русского сценического искусства, и этим путем оно пойдет через все XIX столетие...

V

РУССКАЯ ШКОЛА АКТЕРСКОЙ ИГРЫ

Нельзя видеть исключительной случайности в том, что одновременно с Гоголем, обновившим русский репертуар, в том же направлении работал над реформой русской сценической игры один из крупнейших русских актеров, Щепкин, который созданной им школой сменил традиционно-французскую манеру игры, насажденную Дмитревским.

Всякое движение, торжествующее над другими, характеризуется именно тем, что оно одновременно проявляется в различных областях искусства и часто перекидывается даже за его пределы, в самую жизнь. И победа репертуара Гоголя, конечно, была в значительной степени подготовлена Щепкиным, бывшим его старшим современником, страдавшим от отсутствия настоящих художественных пьес, в которых он мог бы проявить свое дарование и применить свои принципы, и упорным трудом, хотя бы отчасти приспособившим русский театр к новым требованиям. Равным образом, и пьесы Гоголя помогли Щепкину конкретизовать его мечты, из области отвлеченной эстетики переходившие в сферу практических достижений и приобретавшие характер

национальной задачи, которая предстояла теперь всему русскому театру. Реализм, освобождавший театр от иностранной зависимости, становился первой русской национальной театральной школой, где русская жизнь была не только источником творчества, но и целью его и его проверкой.

Конечно, борьба еще далеко не была кончена, вернее, только теперь начиналась, и даже позднее, в моменты полного торжества реализма, представители противоположных взглядов не уставали производить на него свои нападения и норовили замедлить его победоносный ход. Но теперь законность, обоснованность и даже необходимость его были осознаны, больше того, театр мог показать уже и образцовые реализации на новом пути, которые, в конечном счете, и решают дело.

Победа нового направления на русской сцене неразрывно связана с славным именем актера Щепкина.

Он начинал свою деятельность в тот момент, когда старая манера игры царила безусловно, и это понятно, если вспомнить, что первые его выступления относятся еще к самому началу XIX века.

Щепкин оставил картинное описание тогдашней игры, отличавшейся «громким, почти педантическим ударением на каждую рифму, с легкой отделкой полустиший. Это все росло, так сказать, все громче и громче, и последняя строка монолога

произносилась сколько хватало сил у человека». И в другом месте: «Превосходство игры видели в том, когда никто не говорил своим голосом, когда игра состояла из крайне изуродованной декламации, слова произносились как можно громче и почти каждое слово сопровождалось жестами. Особенно в ролях любовников декламировали так страстно, что вспомнить смешно; слова: любовь, страсть, измена выкрикивались так громко, как доставало сил в человеке, но игра физиономии не помогала актеру, она оставалась в том же натянутом неестественном положении, в каком являлась на сцену. Или еще: когда, например, актер оканчивал какой-нибудь сильный монолог, после которого должен был уходить, то принято было в то время за правило поднимать правую руку вверх и таким образом удаляться со сцены».

Такова была школа Дмитревского, в которой воспитан был и сам Щепкин, одаренный юноша из крепостных, с 17 лет начавший свои публичные выступления в качестве актера и снискивавший успех бойкой речью и быстрой жестикуляцией. Если бы не случай, быть может, не скоро додумался бы он до сознания неестественности и неэстетичности такой игры. Но в 1810 г., на одном спектакле, он, уже будучи актером, увидел любителя, кн. Мещерского, игра которого поразила его своей простотой, жизненностью и безыскусственностью. Казалось, что он

вовсе не играет, а говорит и двигается, как у себя дома. Словно обухом, ударила Щепкина эта игра: «как не догадался я прежде, — упрекает он себя потом, — что то-то и хорошо что естественно и просто». И горделивые юношеские мечты овладевают им:

— «Постой же, теперь я удивлю на сцене. Ведь моим товарищам и в голову не приходит играть просто, а я тут-то и отличусь».

С такими мыслями он является в Курск, где служит в театре, и хочет начать играть по-новому, как вдруг неожиданное разочарование постигает его:

— «Но каково же было мое удивление, когда я вздумал говорить просто, и не мог сказать естественно, просто ни одного слова. Я начал припоминать князя, стал произносить таким голосом, как он, и чувствовал, что хотя и говорил точно так, как он, но в то же время не мог не заметить всей неестественности моей речи. Мне никак не приходило в голову, что для того, чтобы быть естественным, прежде всего должно говорить своими звуками и чувствовать по своему, а не передразнивать князя».

Так открывается Щепкину не только правда искусства, но и индивидуальный характер его.

Мучительные поиски новой игры воспринимаются окружающими, конечно, совсем не так, как они представляются ему самому. Всякое отпадение его от заезженного канона вызывало пори-

цание, ставилось ему в вину, и, напротив, актеры хвалили его, стоило ему заиграть попрежнему, как они.

Снова случай, который всегда приходит на помощь таланту, умеющему схватить и не упустить его, помог ему и вывел его на дорогу, по которой он не только пошел сам отныне твердой ногой и не сошел до конца своей жизни, но и увлек на нее весь русский театр.

Однажды, в роли Сганареля в «Школе мужей» Мольера, Щепкин был очень утомлен, играл без всякого увлечения и старания, и в результате заговорил своим обычным голосом. Целый ряд фраз вдруг приобрел от этого совсем новый, неожиданный комизм, вся роль окрасилась по-новому, и Щепкин заметил это и понял, что основой естественности и простоты является прежде всего отсутствие подражательности чужим приемам и разговор своим, вызванным тем или иным чувством, голосом.

С этих пор начинается упорная работа Щепкина над упрощением своей игры, а затем и игры всех остальных актеров.

«Берите образцы из жизни», таков основной принцип Щепкина, и для этого надо ее наблюдать, изучать непрестанно. «Я знаю русскую жизнь от дворца до лакейской», прибавляет он и требует такого же знания и от других. Товарищу-артисту он советует: «старайся быть в обществе сколько позво-

лит время, изучая человека в массе, и всегда найдешь предшествующую причину, почему случилось так, а не иначе; эта живая книга заменит тебе все теории. Потому всматривайся во все слои общества без предубеждения».

Щепкин не довольствовался, однако, внешним подражанием, которое он называл актерством. Он требовал углубления в содержание роли, воспроизведение ее психологии, которое может дать одно чувство. Холодный актер вынужден подделываться, но это не искусство: «сцена не любит мертвечины, ей подавай живого человека, и живого не одним только телом, а чтобы он жил и головой и сердцем. Надо разжевать и проглотить роль, чтобы она вошла в плоть и кровь. Достигнешь этого, и сами родятся истинные звуки голоса и верные жесты».

Для этого, однако, не довольно одного «переживания», необходимо «перевоплощение», и актер, ступая на сцену, должен забыть кем и что он был, и лишь помнить что он теперь.

Щепкин сознает две опасности, которые могут подстерегать на этом пути актера и от них ограждает его.

Первая — вытеснение гиперболически разросшимся чувством всех остальных сторон произведения. Он поэтому говорит: «чувство необходимо в искусстве, но настолько, насколько допускает общая идея». Значит, нельзя играть одним чувством.

Вторая — забвение деталей и внешних подробностей, против которого Щепкин выражается так: «Не пренебрегай отделкой мелочей, но помни, что это только вспомогательное средство, а не главный предмет». Так, внешность роли не забыта, но поставлена на свое место.

Увлечение чувством в театре ведет нередко к пренебрежению работой над ролями, как наоборот, пристрастие к внешнему убору их побуждает многих актеров забывать их внутреннюю жизнь.

Щепкин, поборник чувства и естественности в игре, требовал, однако, от всех, и от себя первого, длительной и непрерывной работы. Ночи напролет проводил он за изучением ролей, подолгу репетировал каждую пьесу и даже старые, много раз игранные, заново повторял перед спектаклем. Молоденькую артистку, которой публика устраивала овации, он встречал за кулисами словами: «помни, что ты еще ничего не знаешь», и, постукивая палкой, походя учил окружающих, создавая целое новое поколение актеров.

Будучи заграницей, он видел лучших тамошних артистов, и всегда сличал их игру с отечественной или своей собственной. Так, сравнивая себя с Рашель, он писал: «огня у меня не меньше, чем у Рашели, но нет ее умения, — а его у нее даже до злоупотребления». Но тут же он констатировал, что Рашель играет в той манере, которую показы-

вали русским и раньше приезжавшие в Россию актеры и которую он, Щепкин, преодолел и отверг. Восторгаясь ее гениальным талантом, он подчеркивает в ней все свойства классицизма, звуки, жесты, движения, «конечно, очень картинные, но излишние».

Поэтому, во французском театре его больше всего увлекают места не патетические или декламационные, но те, где нет напряженного чувства, и где может быть показано все актерское мастерство: «пьесы простые, явления обыкновенные разыгрываются во французских сценах как нельзя лучше: это верх совершенства, но где должно говорить чувство, страсть, там я везде слышал декламацию, одни и те же заученные тоны».

В этих отзывах мы видим не только характеристику французского театра, но и русского, и различие между ними, становившееся все ярче на протяжении XIX века и обязанное как разнице в приемах игры, так и основным отличиям, существующим между самими народами и их обычаями, вкусами и привычками: то, что для французов есть не больше, как естественное, разговорное выражение чувства, то кажется русским декламацией, искусственной превыспренностью; русские, привыкшие выражать свои чувства сдержанно, конфузясь, сбивчиво, отказываются видеть их в гладких, лощеных фразах, произносимых с безукоризненным

голосоведением, с правильными повышениями, паузами, понижениями; и, не умея делать жесты, изобилие их русским кажется театральным, хотя бы они были натуральны и живописны.

Требования Щепкиным большой работы основывались на трепетном отношении его к театру. Он не устает повторять, что «театр не забава, а великое, серьезное дело», что «театр для актера храм, это его святилище», и с несогласными расправляется круто: «священнодействуй, или убирайся вон».

Будучи в приведенных своих суждениях близким Гоголю, Щепкин и в игре своей оставался верен себе, а потому и родственен ему. Так, первый «создав правду на русской сцене и первый став нетеатрален в театре» (слова Герцена), Щепкин, по отзывам тогдашних критиков, до конца своих дней, несмотря на всю свою простоту, не мог отделаться от некоторой искусственности, и хотя сам признавал, что «искусство настолько высоко, насколько близко к природе», однако, полной простоты достичь не умел, и первоначальные свойства его игры, некоторая приподнятость и суетливость остались у него навсегда. Так и Гоголь еще не слил своего искусства с жизнью. Это предохранило Щепкина от тех крайностей, в которые потом ударилось русское актерство, воспитанное на его принципах, но усвоившее их не во всей их полноте, а в отдельных их положениях.

Особенно выделялся Щепкин умением создавать

характеры, типы, живых людей из создаваемых ролей. Он никогда не искал эффектных мест и не исходил из них. Напротив, он старался понять и прочувствовать весь персонаж, как живое лицо, и потому иногда в своей игре как бы пояснял зрителям те или иные черты, подчеркивая определенные слова или фразы. В созданном характере он оперировал оттенками, контрастами, подмечая грустные ноты в существе внешне комическом и, никогда не впадая в ложную эффектность или игру под галерку, он поражал понимающих людей удивительным подбором психологических деталей.

Это и заставило его приветствовать творчество Гоголя, так как здесь он увидел возможность развернуть свои данныя, которые не имели случая проявиться раньше в пустяшных водевилях или ходульных драмах, где на место сложных характеров живых людей, слитых из черт положительных и отрицательных, действовали сухие схемы, изображавшие то злодеев, не имевших ничего симпатичного, то праведников, не знавших пороков.

Так, психологическая сложность сопутствовала рождению на русской сцене реализма.

Гоголь и Щепкин повернули русский театр на новый путь и вместе с тем они впервые реализовали его давние мечты, окончательно освободив его от чужеземного влияния и создав русскую национальную школу, основанную на реализме.

VI

ТОРЖЕСТВУЮЩИЙ РЕАЛИЗМ

С Островским мы достигаем, наконец, вершины русского театра, но не в том смысле, что его произведения совершеннее «Бориса Годунова», «Горя от ума» или «Ревизора», но в том, что на место таких единичных вещей, им создан обширный репертуар, которым долго могла питаться русская сцена. Вместе с тем, он окончательно утвердил реалистическую форму, данную Гоголем, сообщив ей дальнейшее развитие и лишив отныне всяких прав какую-либо подражательность иностранным образцам.

Конечно, следы посторонних влияний мы можем найти и в Островском, как во всяком современном писателе, особенно русском драматурге, принужденном воспитываться на творениях чужеземных гениев, будучи почти вовсе лишенным старого отечественного репертуара. Но эти влияния совершенно незначительны, и вся основа, все приемы, вся стихия творчества Островского вполне оригинальны и глубоко национальны.

Можно даже проследить явные указания нарождающейся гоголевской традиции, и первые вещи Остров-

ского ясно свидетельствуют, что он усердно учился у Гоголя.

Так, в «Женитьбе» последнего мы встречаем сваху, которая сталкивается у своего клиента, пассивного, ленивого лежебоки, с его другом, немедленно овладевающим ее ролью и насильно увозящим его к будущей невесте.

У Островского мы увидим молодого человека, который будет разрываться, чтобы отговорить влюбчивого приятеля от женитьбы, увидим также столкновение двух свах, одной по купеческим, другой по дворянским домам.

Но вот, сравнивая Островского с Гоголем, мы отчетливо заметим все различие между ними и тот дальнейший шаг, который сделал русский театр по избранному пути.

Прежде всего, обратим внимание на язык персонажей того и другого.

У Гоголя действующие лица никогда не говорят буквально так, как в жизни; отдельные фразы, реплики, куски диалогов, конечно, могут быть воспроизведены в жизни, но вообще, Гоголь всегда сжимает житейскую речь, заполняет ее характерными словечками, создает неожиданные комические эффекты, выжимает из нее квинт-эссенцию, которой еще прибавляет крепости от собственного остроумия и изобретательности.

У Островского — наоборот. Ни на минуту почти

не покидает нас впечатление, что вот именно так и говорили бы или могли бы говорить в жизни его персонажи, вот именно этими фразами, с такими их перебоями и беспорядком, с этим, помимо воли их и автора, возникающим комизмом. Конечно, Островский не фотограф и не копирует буквально житейскую речь; но он так любит жизнь, что нет почти ни одного у него слова, которое не могло бы быть сказано в действительности, напротив, все они кажутся перенесенными в пьесу прямо оттуда, перенесенными со всеми неправильностями и уродствами.

Ибо, если верно, что язык Островского не только подлинно и безусловно русский, но и один из лучших, полнокрасочных и разнообразных в русской литературе, то не менее правильно и то, что редко у кого мы встретим такое обилие ошибок, как именно у его персонажей. Целая масса совершенно фантастических словообразований, обязанных своим происхождением вторжению иностранных наречий, до которых падки полуграмотные модники и модницы от прилавка и из конторы, нелепые построения фраз и постоянные спотыкания языка, как следствие отсутствия всякого литературного образования, наконец, множество провинциализмов и архаизмов, которыми перегружен неподвижный быт медвежьих углов, — все это перешло, с кропотливой точностью, в пьесы Островского, и не столько ради того или

иного комического эффекта, сколько прежде всего из совестливого желания писателя оставаться до мельчайших подробностей верным своим моделям. Поправлять язык не значило ли бы точно так же приукрашать природу, как учила прежняя эстетика и что отверг правдолюбивый реализм? Но в этом есть новое отличие Гоголя от Островского.

У первого есть известное искание эффекта, он не говорит фраз просто, чтобы сказать. Он непрестанно видит перед собою свою цель, ради которой мнет и моделирует деспотически материал. Это дает ему краткость и сдержанность, словно десятки разговоров сведены в одну фразу, но зато она бьет наверняка.

Островский чужд эффектов. Он гораздо более подробен, многоречив, и фразы текут у него не столько для достижения определенной цели или создания комизма, сколько потому, что его персонажи начали говорить, и не могут не говорить так, а не иначе.

И это различие замечаем мы не только в языке, но и в самих персонажах, во всех приемах.

Подобно тому, как язык Гоголя застыл, неподвижен, получил последний резец, а у Островского он текуч, изменчив и переливчив, так и персонажи, которые у Гоголя кажутся вытесанными из камня, навсегда застылыми, где лишняя черта, кажется, разрушит их или убьет, превратит в мумии или мертвецов, — у Островского очертания их гораздо

мягче, в них более оттенков, хотя и нет часто тех резких гоголевских деталей, раз навсегда определяющих тип. Так, напр., русская сваха получила в «Женитьбе» Гоголя свое окончательное выражение; и как расплодились они у Островского, прогуливая через все его пьесы то те, то другие свои черты, нигде не найдя своей завершительной формы!

Отсюда — более тонкое письмо у Островского, свойство, которое он сам сознавал, когда еще в начале своей деятельности, по поводу одной пьесы сомневался, поймут ли ее критики и зрители из-за ее тонкости.

Эти свойства происходят в значительной степени от различного отношения обоих авторов к своим персонажам.

Гоголь дает в своих пьесах всегда случай из жизни и освещает персонажей теми сторонами, которыми они поворачиваются к публике; благодаря этому случаю, причем почти сразу, едва вводя действующее лицо на сцену, он несколькими чертами дает мгновенную его характеристику. Дальнейшее не изменит эту характеристику, но лишь дополнит ее, иногда, правда, внеся ту или иную весьма важную и подчас неожиданную черту. Дорисовать полный персонаж предоставляется воображению зрителей, а если оно не достаточно сильно, беда не большая, так как для данного произведения нужная характеристика дана уже автором.

Напротив, Островский, описывая самую жизнь и действующих в ней людей со всею возможной полнотой, постепенно развертывает характеры своих персонажей, с которыми мы знакомимся по мере развития действия. Они словно растут на наших глазах, и делать заключения о них на основании первых их слов или действий, значит, наверно, впасть в непоправимую ошибку, но с каждым новым их появлением, автор искусно прибавляет новые детали, которые, кажется, могут увеличиваться в числе бесконечно, как бесконечно разнообразна сама жизнь.

Островского больше всего интересует внутренняя жизнь его героев, и внешние эффекты могли бы повредить ей, так как она поблекла бы перед ними. Даже архитектура пьес дает у него подчас трещины ради полноты характеристики персонажей. Гоголь же, хотя и глубокий психолог, но не прочь извлечь и все комические эффекты не только из развития характеров, но и из исскуственно созданных положений, а потому и рисунок его более внешний и более резкий; зато построены его пьесы безукоризненно, и согласование частей доведено до совершенства.

Тут мы и подходим к самой сути творчества Островского и уже не нуждаемся более в столь подробном сравнении его с Гоголем, к которому мы, однако, будем все же иногда обращаться для

большей рельефности портрета творца русского современного репертуара.

Естественно, что Островский, давший до 50 пьес, мог охватить русскую жизнь гораздо шире, нежели Гоголь, с его двумя пьесами и несколькими сценами. И если главным полем его наблюдения навсегда осталось купечество, сперва московское, с Замоскворечья, а затем и провинциальное, то и другие слои русского населения не остались вне его взора и изучения.

Богатые помещики, разорившиеся дворяне, мир крупного и мелкого чиновничества, конторщики и приказчики, обитатели постоялых дворов, праздношатающиеся люди, пьяницы и святые старухи, истовые, богомольные мещане и «пешие путешественники»-актеры, деревенские самоучки и универсанты да преподаватели, все они проходят в вещах Островского в живых, красочных портретах. И от современности уходит он в русскую историю, которой чуял дух и знал язык, и углубляется даже в сказочную мифологию, прикасаясь к самым истокам русской жизни и русской натуры.

Но Островский взял русскую жизнь и гораздо глубже Гоголя, который обличал ее, смехом сквозь слезы карал ее. Островский любил ее, любил даже тех, над кем смеялся, кого обличал. И отсюда совсем разный подход обоих авторов к их героям, и иными оказываются последние.

Островскому, особенно на первых порах, не чуждо было обличение, но он смеялся лишь над тем, что заслуживало смеха, а те, кого он обличал, были не смешны, но грозны, жестоки, самовластны. И однако, ни одному актеру в голову не придет сделать симпатичным, отыскать душевные черты в комических героях Гоголя, тогда как самые лютые самодуры Островского вдруг обнаруживали в себе неожиданные черты, делавшие их трогательными или жалкими и открытые в них талантом исполнителя. Потому что Островский не знает злобы, но полон любви, и сердясь на тот или иной свой персонаж, любит его и любуется его природой, русским характером.

Никто, как он, не разоблачил на русской сцене так ярко ужасов купеческого быта, и вместе с тем ни у кого нет таких обворожительных и любовных описаний его, как у Островского. Недаром самые жестокие представители его могут легко переродиться, и для этого часто бывает достаточно одного слова, одного какого-нибудь пустого события. Случится оно, и раскроется душа человека, так, как только у русского раскрыться может она, и кается он, и широкой рукой уничтожает свои прежние деяния и одаряет тех, кого прежде обижал. Никита, кающийся перед миром во «Власти Тьмы» Льва Толстого, на коленях исповедуя свой грех, имеет своего предтечу у Островского, который всунул в

руку Петра, героя комедии «Не так живи, как хочется», нож, чтобы привести его к проруби, и она, вдруг раскрывшаяся у него перед ногами, открыла ему всю греховность, весь смрад его жизни, и вот он валяется в ногах своих родных, которых прежде хотел зарезать этим ножом.

Таким образом, зло у Островского почти случайно и обязано своим происхождением не самой природе человека, а разным внешним обстоятельствам, из которых на первом месте стоит темнота народная да изобилие денег. Поэтому носителями светлых идеалов являются у него чаще всего люди бедные, или получившие образование, но попавшие в среду неграмотную, ветхозаветную.

Это не значит, что они являются победителями, торжествуют над трудностями жизни. Напротив, Островский знает, что бедность часто ведет к пьянству и другим порокам, к унижениям, к необходимости кривить душой, что бедность, если не порок, то несчастье и источник всяких трагедий; не скрывает он от себя и того, что поверхностное образование часто хуже полного невежества, а что настоящее образование, соединенное с моральной чуткостью, делает нестерпимой жизнь в том круге, где нажива царит над всеми остальными целями, и человек, не берущий взяток и не обмеривающий покупателя, не обманывающий благодетеля, вызывает не сочувствие, а только насмешку, подозрение, недоверие. И он охотно

выводит именно такие конфликты в своих пьесах и заставляет страдать своих бедняков или честных образованных от условий окружающей жизни. Его творчество есть часто борьба и гибель светлой индивидуальности, окруженной косным миром, обществом: честный бедняк противополагается злодею-богачу; полный любви, но без всяких средств, приказчик — жестокому самодуру-хозяину; образованный бессеребренник — неграмотной алчной жене и ее родне; душа — жизни.

Но все же, выход из «темного царства» зверского купечества может быть дан только образованием; правда — на стороне кротких, любящих, хотя бы и зависимых, бедных людей, и она то и побеждает в конце концов.

Таким образом, Островский верил в праведность русской природы и угадал внутренние достоинства в тех, кто не блещет внешними данными, и на этой черте, свойственной всей русской литературе, строит он большинство своих произведений. Прав был Аполлон Григорьев, назвавший Островского «глашатаем тайн русской народности».

Конфликты у него несложны, завязки — жизненно-ординарны: отец не позволяет дочери выйти замуж за любимого; бедняк не смеет сделать предложение возлюбленной, слишком для него богатой; благородный чиновник спивается, попав в среду, где царят «жестокие нравы»; бедняк норовит жениться

на богатой, но безуспешно, и т. д., и т. д., и т. д. Ранние конфликты ограничиваются преимущественно рамками семьи, противополагая деспотов родителей любящим детям; затем, поле зрения расширяется, и ареной столкновений является уже все общество, где сталкиваются люди разных поколений, убеждений, различных состояний и классов. Но страдающим элементом с особенной любовью выставляет Островский и живописует русскую женщину, русскую девушку, типы которых у нашего автора принадлежат к лучшим и пленительнейшим, которые знает русская литература.

Горек удел русской женщины. Лучшее время в нем — девичество, когда девушки могут гулять на воле и даже целоваться с молодежью, бегать на свидания с ними. Островского не сердит такая вольность нравов, он любуется ими, и сам кажется немного язычником, любящим плоть и считающим святее всего — любовь: недаром он автор «Снегурочки». Но вот наступает момент, когда девушке надо итти замуж, и тут ее жизнь почти кончена. Редко, когда она может выбрать себе мужа по любви, чаще всего он указывается ей родителями, прежде всего преследующими свои коммерческие и финансовые цели. И деспотизм родителей в этом вопросе кажется Островскому наиболее возмутительным, что создало человеческое общество, так как направлено против самого святого, что есть в людях, против

любви, против голоса молодости и природы. Но и при любимом муже, женщина попадает к нему в рабство, так как личная ее жизнь исчерпана и нет у нее других интересов, как растить детей, ухаживать за мужем, да сидеть в лавке. Лучшее для нее это еще оплыть жиром, да сохранить веселый живой нрав, который позволил бы не слишком слушать ругань подвыпившего господина, заставляющего ее угадывать, «что моя левая нога хочет», и поступать соответственно. Другие ударяются в святость и принимают у себя десятки подозрительных шантажисток и обманщиц, шляющихся из дома в дом под видом святых странниц; иные еще впадают в полный идиотизм, подобный лишь тому беспросыпному опьянению, в котором пребывают некоторые из купцов Островского, не знающие куда деньги девать и почти с ума сходящие от вина.

Но не дай Бог замужней полюбить: кара следует неминуемо. Та, которая полюбила, имея мужа, обречена. И тут, для ее гибели, Островский не прочь будет привлечь и грозу и разные другие эффекты, которыми обычно он избегает пользоваться.

И все же, несмотря на такие черты, есть в этом быте нечто такое, что заставляет Островского любить его и описывать его с большой и сочувственной яркостью. Он вводит песни, пляски, обряды, масленичных ряженых, словом — все те приемы, к которым прибегала русская комедия на первых порах

своего возникновения. И они, не имея непосредственного драматического значения, служат ему для создания более красочной рамки, в которой происходит действие его пьес, для более полного и радостного описания жизни, которая иначе могла бы показаться слишком мрачной в том конфликте, который служит сюжетом пьесы.

В таком отношении его, главной причиной было то, что он чувствовал себя кровно связанным с русским бытом, который и любил сердцем, а не рассуждением. И потому с правдивой верностью описывал он его, не стремясь извлечь из него эффектов. И потому в его пьесах подлинно воскресала русская жизнь, такая, какая она есть, во всей безыскусственной ее простоте, со всей влюбленной искренностью. Не говорил ли он сам: «Полюби до восторга, до любования, до предпочтения всему родной быт и неси его без отбора на сцену: в нем — все прекрасно». Это объясняет, почему даже такой артист, как Щепкин, оказался не вполне в силах изобразить его типы. Очевидно, та искусственость, которая оставалась в Щепкине и которая роднила его с Гоголем, служила препятствием для воспроизведения типов Островского: для них нужны были новые актеры, в которых искусство сливалось бы с жизнью.

Эта задача была выполнена Провом Садовским.

Многими именно он считается насадителем в русской актерской игре простоты и естественности. Уже в пьесах Гоголя разница между игрой Щепкина и Садовского давала себя знать, и критика находила, что жизненность, естественность Садовского была такова, что «иголочки нельзя подпустить под эту маску, как раз наткнешься на живое тело».

Садовский продолжал путь, намеченный Щепкиным, но сделал по нему новый и очень значительный шаг. Теперь исчезли последние следы всякой искусственности, и верность действительности русской средней жизни, ничем не прикрашенной, стала подлинно верховным законом русской сцены.

Конечно, эта «верность» была довольно поверхностной, условной и приблизительной и поражала преимущественно по контрасту с предшествовавшей классической школой игры; не надо забывать также того, что школа Щепкина утверждалась не сразу, и потребовалось для этого целое актерское поколение, но и тогда оказывалось не мало представителей враждебных ей направлений, так что труппы середины XIX века должны были представлять картины достаточно разнообразные. Но, тем не менее, был указан и новый идеал и путь к его достижению.

Обновление проводится во всех отраслях театра. Вместо тех карикатурных костюмов, о которых говорил Гоголь, теперь старались приблизиться к жизни, и здесь происходили иногда маленькие

революции, как, например, та, которая была произведена 19 февраля 1853 г. артисткой Читау, впервые появившейся на сцене в ситцевом платье и гладкой прическе (до того полагалось носить шелк или кисею и французскую прическу). Такие революции, однако, отлично показывают условный характер тогдашней правды: первым правдолюбцам приходилось бороться с самыми наивными театральными предрассудками, долго казавшимися ненарушимыми «требованиями» сцены. И вот в этих начальных спектаклях Островского, уже почувствовалась как в пьесе, так и в игре и в постановке новая форма реализма. Публика была поражена, ошеломлена крайнею простотою, фотографической типичностью воссоздания жизни, а актеры уже действительно почти не играли. Простота вела к подчеркнутой внешней бледности, и критика подчеркивала целую драму в том, как та же артистка Читау стояла, прислонясь головой к косяку двери. Здесь уж начало похода против внешних сценических средств выражения, которыми еще всецело пользовался Щепкин. Его «искусственность» получает новое освещение; именно с Островским робко начинается переход к внутреннему драматизму, не только в построении пьес, но и в их сценической интерпретаціи. За то, бывали иногда утрировки и преувеличения, и актеры старательно шаржировали уродливости и странности своих героев, если последние были пьяни-

цами, бродягами, живописными бедняками, и сам Садовский, имевший огромные способности внешнего преображения — гримом, костюмом, походкой, — первый давал тому пример.

Во всем этом таилась огромная опасность для театра, которая и поглотила его в позднейшие года, но пока он еще твердо держался на достигнутой высоте, сохраняя все черты искусства. Ибо и Островский, как и его друг Садовский, отлично понимали, что актеру необходима огромная работа, что он не может обходиться ни без внешне разработанных деталей, ни без глубокого чувства. Произносить одни голые сентенции — такое ремесло малого стоит, необходимо «обладать общей большой впечатляемостью». А то, что актер играет своим телом, делает его «пластическим художником», который должен «учиться искусству танцора».

Понимал также Островский и свою роль в деле создания национального русского театра, о котором много раз уже шла речь. На открытии памятника Пушкину, когда Достоевский призывал к смирению и говорил о «всечеловечности» Пушкина, Островский отметил в великом поэте прежде всего его национальность: «Пушкин завещал искренность, самобытность, завещал каждому русскому писателю быть русским... он раскрыл русскую душу».

Понимал Островский ее, конечно, совершенно иначе, нежели Пушкин, который, ценя Запад и его

цивилизацию, боготворил Петра Великого за произведенные им реформы, сблизившие Россию с Западной Европой. Островский же был влюблен в старую Москву, и в молодости кичился, что со своими друзьями, из них первый Пров Садовский, «все дело Петрово назад повернем». Тем сильнее было в нем стремление видеть созданным подлинный национальный русский театр, о чем он хлопотал, подавал докладные записки, и писал:

— «У нас есть русская школа живописи, русская музыка, позволительно нам желать и русской школы драматического искусства».

И хотя ему обязан русский театр созданием своего первого репертуара, он же терпел чрезвычайно много всяких неприятностей, притеснений, почти унижений в этом самом театре. Не только цензура ставила запреты представлению его пьес, оскорблявших именитое купечество, а император Николай Павлович находил такие ее действия «совершенно справедливыми» и прибавлял про пьесу: «напрасно напечатано, играть же запретить», что вынуждало Островского менять текст или развязку, но сама дирекция казенных театров, буквально живших его пьесами, нередко высказывалась против них. Один из директоров того времени, композитор Верстовский, обессмертил себя больше, может быть, чем своей музыкой, таким своим отзывом: «русская сцена провоняла от полушубков Островского».

И не однажды у Островского вырвалось конфиденциальное признание, в роде следующего:

— «Объявляю тебе по секрету, что я совсем оставляю театральное поприще».

К счастью, он не привел этого решения в исполнение, и покинул театральное поприще лишь вместе с своей жизнью.

Но тогда, русский национальный репертуар был уже создан; усилия Щепкина и Садовского привели к тому, что и русская актерская школа стала не пустым звуком.

Нам остается рассмотреть, что сделали с ними ближайшие наследники.

VII

РАЗЛОЖЕНИЕ РЕАЛИСТИЧЕСКОГО ТЕАТРА

Воцарившийся во всех странах реализм нигде не мог иметь такого значения, как в русском театре. Всюду его явление было очередной сменой школ, приносившей новые методы, ставившей новые задачи и дававшей только новый акцент вековечному движению искусства к правде жизни: разве Мольер не учил верности природе? разве уже при Расине не было забот о естественности? Для России же в нем была первая национальная театральная эстетика, которая упраздняла все достигнутое и сделанное прежде, и мерилом которой должно было оцениваться отныне всякое сценическое явление.

Между тем, реалистическая школа, достигшая своих вершин в романе, где она могла отразить всю сложность современной жизни, с ее глубокими социальными, экономическими и психологическими конфликтами, в области театра до сих пор не оказалась особенно плодотворной и не создала такого репертуара, который мог бы выдержать сравнение с великой драматургией прежних направлений.

Убив поэзию, лирику, изгнав из театра музыку, она взорвала основы трагедии; своим стремлением все

объяснять, вскрывать причину всякого явления в условиях наследственности или среды, она лишила фарс безоблачности бездумного смеха. В результате, уделом реализма стал средний, невыразительный тип полудрам и полукомедий — «пьес». Но даже и их создание не всегда удовлетворяло реалистического драматурга. Ибо последний, в своем рвении правдолюбца, не мог не видеть, что жизнь не дает тех «замкнутых в себе действий», с начальной завязкой и логически ее завершающим концом, которых требует драматическое произведение, но непрерывно течет, не неся в себе ни кары, ни награды или распределяя их достаточно произвольно, и сообщение пьесе недостающей жизни целесообразности есть насилие над жизнью, искажение ее. И вот «пьесы» подвергаются новому ограничению: вместо законченных драматических произведений мы видим простую вереницу сцен или картин жизни, или, еще хуже, расцветают пьесы с тенденцией, где назидание искусственно присоединяется автором к своему творению или служит последнему отправной идеей, которую оно только иллюстрирует.

Нигде дурные стороны указанных явлений не имели такой силы, как в России, ибо нигде самая жизнь, которая отныне становится критерием эстетическим, не была лишена элементов театра, не была чужда ему в такой степени, как в России, в XIX в. После нарядного царствования Екатерины II, после

пафоса начальных лет Александра I, жизнь была загнана внутрь, и людям не было позволено не только действовать, но даже вслух выражать свои мысли. Там, внутри, в гуще народной, конечно, продолжал виться яркокрасочный хоровод, жило крепкое, сочное слово, тихим светом горела мистическая вера, и бурлили, клокотали молодые силы, жаждавшие дела, полные инициативы. Если есть русская тоска, разве нет русской удали? Тридцать лет и три года просидит на лавке Илья Муромец, а потом пойдет помахивать дубинкою, прокладывать улицы с переулочками. Утверждать пассивность, инертность русских, значит, видеть только одно лицо России, лицо ее загнанной интеллигенции XIX в. Но именно она и творила искусство, и ее дух больше, чем дух народных масс, отразило оно.

Неспособность к действию, вражда к яркости, громкой фразе, красивому жесту: мы приводили уже слова Гоголя по этому поводу. Искренность, чувство должны были заикаться, красота была синонимом лжи и обмана. Пафос античной трагедии, декламация романтической драмы, все это было ложь, театральность, и против них ополчились все, имевшие голос в театре. Не мудрено, что наступит время, когда самая красота будет объявлена ненужной, если не вредной, и искусство лишь терпимым постольку, поскольку оно служит целям социального и политического освобождения народа.

Глубина, чувство, правдивость, все особенности русского театра, которые мы ценим в нем до сих пор, получили в эту пору свое полное выражение. Но не менее верно и то, что следствием всех этих особенностей нашего искусства и характера явилось разложение самой формы, внешней так же как и внутренней, искусства. Презрение к эстетике, к красоте не могло не отомстить за себя, и эта месть постигла довольно скоро все части искусства театра, приведя их к концу XIX века к полному омертвению.

Этот процесс шел в двух направлениях: искусство гибло вследствие нежелания работать над внешней отделкой, украшением своих созданий; жизнь покидала их, уступая место трафаретам и шаблонам, заменившим старые традиции.

После Островского, большинство драматургов продолжало его направление, усложняя его наследство социальными и психологическими заданиями, но если у него уже форма не всегда достигает желанной высоты, то у его последователей она обезличивается совершенно. Добросовестное копирование жизни с немудреным морализированием в духе всех буржуазных добродетелей или тенденциозная проповедь социальных потрясений, — таковы еще лучшие образцы тогдашней драматургии, от которой настоящая литература уходит все дальше и дальше, и которой, наконец, окончательно овладевают театральные поставщики-ремесленники, не задающиеся ника-

кими вопросами или школами, а снабжающие лишь театры ходким материалом под вкусы галерки и по требованиям падких на аплодисменты актеров и пользующиеся всеми бенгальскими огнями сценических эффектов и подстроенных трюков.

Утрачивает индивидуальность и жизненную правду и вся обстановка. Репертуар Островского создал целый набор декораций, изображающих лес, богатые или бедные комнаты, сад и т. д., и они кочуют из пьесы в пьесу, без всякой заботы о стиле или характере произведений. Требования же от них живописности или декоративной впечатляемости встречались насмешкой, упреками в театральности и непременной ссылкой на жизнь; между тем она давно уже покинула эти затасканные, и потому ставшие условными павильоны. Таковы же были и костюмы, в которые однако актеры, утрируя манеру Садовского, вносили мелодраматические, бьющие на эффект детали в излюбленных ролях пьяниц и бродяг.

Сильнее всего сказалось это разрушение в актерской игре, сопровождавшееся куда более зловещими последствиями и тем более показательное, что его не могли предотвратить те многие и очень крупные артисты, которыми гордится русский театр конца XIX века.

Актеры продолжали считать себя последователями принципов Щепкина и Садовского, но брали из них только то, что позволяло им обходиться

без всякой, по возможности, работы над своим искусством.

Теория чувства выродилась в культ «нутра», т. е. в веру во внезапно осеняющее вдохновение, которое должно вознести актера на крыльях глубоких и пламенных переживаний на самые вершины творчества. Готовить его нельзя, этим можно только повредить его внезапной искренности, репетировать — бессмысленно, так как этим лишь засушишь и охладишь живой родник страстей. Величайший русский трагик Мочалов, который восхищал Белинского исполнением роли Гамлета, каждый раз играл ее иначе, в зависимости от порывов чувства, временами действительно увлекавших его и весь зал, но гораздо чаще вовсе не посещавших его, оставляя совершенно беспомощным. Этот пример, казалось бы, должен был отвратить каждого актера от слепого доверия чувствам, а на самом деле, расплодил целую армию натуральных гениев, которые с презрением относились к так называемой «французской» игре, основанной на длительной разработке всех деталей, на постепенной градации нарастающего пафоса, на методическом развитии всех физических и прежде всего голосовых данных актера. Нет надобности пояснять, что пренебрежение всеми последними свойствами повело мало-по-малу к величайшему упадку всей актерской техники: вся пластическая сторона была в забвении во славу той вражды к красоте

и искусству, о которой говорилось выше, и даже голосом своим, неразработанным и тусклым, актер утрачивал способность управлять по своему усмотрению, не понимая, не зная основ голосоведения, его понижений и повышений, не чувствуя в них потребности. Да и не старались актеры исправить свои недостатки, видя в них жизненность и правду.

Можно понять, как расшатывало дисциплину подобное отношение, как невозможной становилась какая-нибудь планомерная работа, как сумбурны оказывались репетиции, и какую беспорядочность являли собою спектакли!

Стремление к естественности приводило к увлечению подчеркнутой простотой, хотя бы она вносила фальшь в стиль пьесы. Так, например, один актер, подавая героине яд, как того требовала роль, и что никак нельзя назвать жестом обыкновенным и каждодневным, проделывал это с подчеркнуто-небрежным видом, словно то был не яд, а лимонад, и отходил спокойно в сторону, объясняя свою игру враждой к театральности и культом простоты, и не замечая, что в ней больше аффектированной театральности, нежели подлинной правды. А уж об искусстве приходилось ли тут говорить!

Наконец, завет Щепкина: «берите образцы из жизни», выветрился очень быстро. Два поколения актеров создали в пьесах Островского достаточное количество законченных и определенных сцениче-

ских образцов, которыми и могли пользоваться безвозбранно все остальные актеры, не нуждаясь в собственном наблюдении жизни, ни в новом творчестве новых персонажей в других пьесах. Создавались новые каноны, нисколько не лучше, не выше тех классических канонов красоты, против которых боролся Щепкин, — и их усердно копировали, как и все интонации, жесты, мизансцены, а если и обращались к жизни, то для одного внешнего обезьяничания, для выдумки новой забавной подробности, хотя бы и не мотивированной ролью, но сулящей верный успех.

Все эти черты вели к полному упадку актерского искусства, к гибели трупп, только что нашедших единый стиль своей игры. Приходилось прибегать к системе гастролей, когда один крупный артист бывал окружен толпою неумелых статистов, подававших ему реплики и позволявших ему блеснуть взрывами своего темперамента. Даже в казенных театрах стало заметно, что труппы не в состоянии разыграть какие-нибудь классические пьесы иностранного репертуара. Для них, образцов в жизни найти актеры не могли, старые традиции были забыты, и вот вместо живых людей в их персонажах стали видеть лишь условные сценические амплуа, которые и должны исполняться не натуральным, но условным образом. Более того. Даже пьесы Островского стали разыгрываться не с тем совершен-

ством, как прежде, ибо молодые актеры забывали секрет языка Островского, и репертуар последнего звучал на образцовых сценах по-настоящему только тогда, когда роли бывали распределены лишь между старыми актерами.

Ансамбль трещал по всем швам даже в лучших театрах России, и жизнь покидала наши сцены.

Так, во всех своих частях разлагался русский театр. Рожденный в эпоху наименее театральную, русский реализм доживал свои дни, оторвавшись от жизни, растеряв все черты искусства и ударившись в самую фальшивую театральность. Достаточно было небольшого удара со стороны, чтобы сдать реалистический театр окончательно в архив.

Но еще нужнее было новое творческое усилие, чтобы вернуть жизнь русскому театру и не дать ему погибнуть вместе с реализмом.

Как была разрешена эта двойная задача в начале XX века, — об этом рассказывается в дальнейших главах настоящей книги.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

МОСКОВСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР

I

НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО И СТАНИСЛАВСКИЙ

Бывают встречи отмеченные судьбой.

Весенним вечером 1897 г. будущие основатели Московского Художественного театра гг. Немирович-Данченко и Станиславский, дотоле между собой незнакомые, хотя уже много слышавшие друг о друге, впервые встретились в московском ресторане «Славянский Базар».

Они пообедали вместе, засиделись, проговорили всю ночь о печальном упадке русского театрального искусства, о мерах к его возрождению, о своих надеждах и желаниях, поведали друг другу самые скрытые свои мечты, во всем согласились, и разошлись только утром для того, чтобы завтра же снова сойтись и навсегда объединить свои усилия, чтобы никогда больше не разлучаться и немедленно же приступить к осуществлению смелого решения, принятого ночью: основать вдвоем в Москве новый театр, отвечающий их обоюдным замыслам и взглядам.

Сказано — сделано. Немедленно же принялись они за работу, и через год молодая, образованная ими труппа покинула Москву и на летние месяцы

переехала в дачную местность Пушкино, где на даче известного режиссера Н. Н. Арбатова, в деревянном сарае, вдали от городских сплетен, шума и суеты, начала готовиться к открытию театра, репетировать намеченные на первый сезон пьесы, и работать днями и ночами, не покладая рук и не зная устали, выковывая новые приемы, производя новые опыты в направлении, необычном для русского театра.

«Как мы были счастливы тогда, — вспоминает один из участников той работы, — нас не пугала неизвестность будущего, нас соединяла горячая дружба... Мы были влюблены в одну идею, идею нового театра... Она волновала нас, как что-то еще смутное, неясное, но прекрасное. Она лишала нас сна, покоя, но давала восторженную силу и горение... В бедной обстановке подмосковной дачи в Пушкине мы просиживали дни и ночи, мы работали, мечтали...»

Предугадывали ли Немирович-Данченко и Станиславский значение основываемого ими театра, роль, которую ему предстоит сыграть? Знали ли они точно тогда, когда замышляли его создание, те принципы, проводником которых он станет впоследствии?

Если верить Немировичу-Данченко, «они сами тогда еще хорошо не знали», каков будет новый театр. «Мы были только протестантами, — прибавляет он: — против всего напыщенного, неестественного,

«театрального», против заученной штампованной традиции».

Богатый материал для этого протеста давала тогдашняя убогая театральная действительность, особенности которой мы знаем, а потому к ней возвращаться не будем; и к этому отрицательному опыту присоединялись некоторые, правда редкие, положительные впечатления: их собственная предшествовавшая деятельность, заключавшая уже скромные попытки обновления, потом развитые и доведенные до совершенства в возникающем театре, а также немногие удачи из жизни других, преимущественно заграничных театров, именно театр Мейнингенцев и «Свободный театр» Антуана.

Дважды в конце восьмидесятых годов приезжал в Россию театр герцога Саксен-Мейнингенского, и впечатление, которое он произвел, было огромно. Все, казалось, было в нем противоположно тому, что творилось на русских сценах. Дисциплина в нем царила железная. В труппе не было премьеров, но каждый должен был быть готов выступить в той роли, которая ему подходила по его данным, и сегодняшний герой оказывался завтра лакеем, выносящим подносы, почему ансамбль всегда был беспримерный, и толпа исполнена необычайной жизни. Историческая точность и правда отличала постановки, которые славились сценическими эффектами и в частности, эффектами освещения.

«Свободный театр» Антуана не приезжал в Россию, а потому не мог оказать непосредственное влияние на русские театры. Но все же его опыты были там известны и за ними внимательно следили, а Станиславский, часто бывавший в Париже, никогда не пропускал его спектаклей.

Натурализм с присущим ему социальным уклоном, раскрывавший язвы современного общества, нищету и страдания его низов и подонков, сделал его вдвойне близким России, литература которой всегда была проникнута жалостью к «меньшому брату» и вся исполнена жертвенного служения ему.

Не менее приветствуем был русскими и самый метод постановок Антуана, стремившийся перенести подлинную жизнь на сцену, заменить бутафорию настоящими бытовыми предметами, уничтожить условности актерской игры, и тем шедший навстречу всегдашней их тяге к безусловной правде, хотя бы и ведущей к уничтожению сладостного обмана искусства.

Что идеи Мейнингенцев и Антуана не остались вовсе бесследны для России, видно, например, из того факта (а число таких фактов можно бы легко умножить), что уже в 1889 г., в Москве, на одном частном театре (дир. Горевой) при представлении ныне забытой исторической пьесы, где был показан эшафот, «ради вящшего реализма», были наняты настоящие плотники, которые «рубили настоящими то-

порами настоящие доски, и тесали на совесть, не жалея ни топоров, ни рук своих, ни нервов зрителей, пришедших в театр совсем не затем, чтобы смотреть и слушать, как строят мосты» (цитируем тогдашний отзыв).

Однако, как уже сказано, последствий серьезных такие попытки не имели, и если бы не Московский Художественный театр, не приходилось бы много говорить о сколько-нибудь заметном влиянии Мейнингенцев и «Свободного театра» на театральное искусство России. Напротив, стремления Кронегка и Антуана в значительной степени совпали с теми задачами, которые ставили себе в своей деятельности основатели этого театра, еще даже до того, как оформилась самая идея его.

Владимир Иванович Немирович-Данченко, драматург, театральный критик и преподаватель драматического искусства в московской Филармонии, ко времени создания Художественного театра, уже приобрел большую известность в каждой из областей своей деятельности.

Тонкий психолог и убежденный реалист, он в своих критических статьях много писал о развале и упадке русского театра, анализировал причины их и указывал меры к их преодолению. Еще перед самым открытием Художественного театра, он составил и подал по принадлежности доклад, оставшийся впрочем, без результата, о положении казенных теат-

ров, о их нестроениях, грозящих гибелью искусству, и набросал связный план необходимых реформ.

В качестве же преподавателя, Немирович-Данченко слыл за «гениального учителя», умевшего растолковать каждую роль, логически вскрыть ее психологический рисунок и научить актера воспроизводить свой замысел, сочетая внутреннюю структуру изображаемого лица с обилием внешне-характерных подробностей.

Целая группа его учеников, как то: О. Л. Книппер, М. Г. Савицкая, Вс. Э. Мейерхольд, И. М. Москвин и др. вошли в состав труппы нового театра.

Насколько Немирович-Данченко был типичным профессионалом в литературе и театре, настолько дилетантом оставался долгие годы Станиславский, Константин Сергеевич.

Происходя из богатой купеческой московской семьи Алексеевых, в делах которых, а именно на фабрике золотой канители, он до последнего времени принимал несколько фантастическое участие, Станиславский с самых ранних лет проявил неистребимую страсть к театру, будто унаследовав ее от своей бабки, французской артистки, Варлей.

С детства, он участвует в домашних спектаклях, сам устраивает их, ставит оперы, оперетки, готовится стать оперным артистом, посланный в Париж по торговым делам, тайком поступает в Консерваторию и по много раз на дню бегает по различным

театрам. Он исполнен такого театрального пафоса, что на похороны директора Московской Консерватории Николая Рубинштейна приезжает верхом на черном коне, весь в черном, с длинным черным крепом на шляпе.

Основав, вместе с несколькими друзьями Московское Общество Искусства и Литературы, он учится в открытой при Обществе драматической школе и сам руководит любительским кружком, который периодически ставит спектакли. В них Станиславский участвует как актер и как режиссер, причем постановкам своим сообщает такое стремительное движение, что получает прозвище — «режиссер-экспресс». Но под влиянием знаменитой артистки Федотовой, еще ученицы Щепкина, он все больше и больше увлекается стремлением к жизненной правде, воспроизводя житейские подробности с пристальным старанием и заменяя сценические условности подлинными реальностями. Некоторые из последних постановок завоевывают теперь такой успех, что сравниваются публикой со спектаклями московского Малого театра.

Любители, окружавшие Станиславского, среди них: Лилина, Самарова, Артем, Бурджалов, А. А. Санин, В. В. Лужский и др., — составили вторую половину ядра труппы Художественного театра.

Работали сразу над несколькими пьесами чрезвычайно разнообразными: «Венецианского купца»

Шекспира сменяли «Самоуправцы» Писемского, с древней «Антигоной» Софокла соседствовала совсем юная «Чайка» Чехова.

Для открытия же была намечена историческая драма гр. Алексея К. Толстого: «Царь Феодор Иоаннович», цензурное запрещение которой было только что снято.

II

ОТКРЫТИЕ ТЕАТРА

14 октября 1898 г., Московский Художественный театр, называвшийся тогда Художественно-Общедоступным и помещавшийся в театре Эрмитаж, что в Каретном ряду, впервые открыл свои двери и сразу же завоевал огромный успех у зрителей и у критиков. И те и другие, даже из не безусловно одобрявших первый спектакль, поняли, что здесь сказано новое слово в русском театральном искусстве, значение и последствия которого, конечно, еще нельзя было учесть. Но всем была ясна оригинальность и свежесть представления, смелость и новизна приемов.

«Древняя Москва, оживая, звучала, переливалась красками, звенела колоколами, кругло, важевато двигалась по сцене, — вспоминал недавно один из свидетелей памятного спектакля. — Беспредельным любованием, влюбленностью в Русь было овеяно все это натуральное представление и становилось от того своеобразно романтическим. Нельзя было следить за ним без волнения: все хотелось улыбаться от радости».

Но любопытно: большинство похвал и главная

доля внимания относились не к актерам, исполнявшим главные роли, а к декорациям, бутафории, массовым сценам, внешним характеристикам исполнителей.

Ибо никогда раньше зритель не видал такой пленительной и точной картины старой Руси, как здесь. Он узнавал Архангельский собор, царские палаты с маленькими, узкими дверями, куда нельзя пройти не согнувшись, и кто знал оригиналы, послужившие театру образцом, радовался увидеть то, к чему не приучили русские сцены, а не знавшие их с удивлением впервые открывали, как жили их предки, какова была их родина встарь.

И точно: театр проявил величайшую добросовестность при постановке пьесы гр. Алексея К. Толстого и затратил на нее массу труда. Он приобретал или копировал по музеям старинную утварь, принадлежности обихода, костюмы, восстановлял все давние обычаи, весь придворный этикет московского дворца. Публика с изумлением и восторгом глядела на длиннейшие рукава бояр (12 аршин! — захлебываясь, сообщали театральные репортеры), их маленькие, а то высоченные шапки, рассматривала, как в музее, скамьи, иконы, окошки, оружие. А так как театр, чтобы сохранить верность жизни, развертывал краткие ремарки автора в длинные мимические сцены, хотя и замедлявшие развитие драматического действия, но чудесные сами по себе, то зрители ви-

дели перед собой целые ожившие куски обрядовой старины.

Так, например, надо видеть, с каким мастерством, с каким проникновением в старый быт развернул театр скромную ремарку: «входят бояре Шуйские и другие».

В чинном порядке выступают бояре, один за другим, в порядке старых «разрядных книг». Они идут, затем оборачиваются, крестятся на иконы и начинают класть перед государем земные поклоны; затем поднявшись, с новыми поклонами падают перед царицей и трижды повторяют их несмотря на то, что царь уже начал говорить с князем Иваном Петровичем, которого он за его старостью освободил от точного следования этикету. Вся истовая медлительность древней Москвы, все величие царя — помазанника Божия, независимо от личных его качеств и симпатий, которыми он пользуется, вырисовывались отчетливо в этой сцене.

Не могло быть сомнения, что театру самому были любы такие детали, и он с нежностью воссоздавал их. С такою же нежностью расставлял он по сцене исторически-верные предметы, составляя обстановку, которая могла бы явиться комнатой музея русской старины. В одной тогдашней рецензии мы такое выражение по отношению к аксессуарам и встречаем: «точно из музеума взяты».

Стремление к правде приводило местами к

утрировке: когда наступала ночь, становилось так темно, что едва можно было что-нибудь разобрать, а соловьи заливались столь усердно, что заглушали слова; в саду, — деревья стояли вдоль рампы, скрывая происходящее.

Критика не замедлила отметить эти преувеличения, и тогда же, в самом начале, по адресу театра было произнесено слово «мейнингенство». В одной статье того времени, например, мы читаем такие поучения ему:

«Одностороннее «мейнингенство», т. е. внешняя верность постановки изображаемому времени, — дело хорошее, но увлекаться им не следует: это очень опасно, как художнику опасно отдавать слишком много труда на выписку деталей в картине. Легко может случиться, что детали вылезут на первый план, отвлекут внимание зрителя и заслонят собою самую картину. Художественность какого бы то ни было произведения отнюдь не в изображении мелочей и аксессуаров, а в гармоническом сочетании всего, что дает цельное впечатление, сообщающее картине ее настоящий и надлежащий смысл. А затем, ни один художник, в какой бы то ни было области искусства, не должен забывать того, что в его воспроизведении действительности «правда художественная» неизмеримо важнее «реальной правильности».

Но, конечно, именно это увлечение, такое новое и необычное в то время, и понравилось публике,

через театр узнавшей и полюбившей свою старину, подлинную, а не условно-театральную, и «Царь Феодор Иоаннович» не покидал репертуара, оставаясь одной из излюбленных постановок: когда, через два года, 26 января 1901 г., состоялось его сотое представление, зрители поднесли театру адрес, покрытый 9.522 подписями. К этому моменту дождалась справедливой оценки и превосходная игра г. Москвина в заглавной роли, сперва несколько неуверенная, невыбивавшаяся из общего безупречного ансамбля, но все более крепнувшая и достигшая, наконец, настоящих высот болезненного и нервного трагизма.

Но еще более знаменательный, если не более значительный успех выпал в первом сезоне на долю пьесы Чехова «Чайка», и он определил и самое существование театра, и направление всей будущей его работы.

Уже самая мысль поставить эту драму была чрезвычайно смелая. За два года до того, сделана была такая попытка императорским Александринским театром в Петербурге, и, несмотря на участие многих лучших сил труппы (как то Савина, Коммиссаржевская, Давыдов), она провалилась под хохот и гул наполнившей театр публики, так что автор бежал из театра, не дожидаясь конца представления, всю ночь слонялся по улицам и с первым утренним поездом покинул неприветливую северную столицу.

Каковы бы ни были случайные причины провала

(а такие, несомненно, были и заключались, главным образом, в том, что эта серьезная и глубокая пьеса была поставлена в бенефис отличной бытовой комической артистки Левкеевой, и ради нее пришедшая публика ждала пьесы веселой), в то время основную причину его не могли не видеть в самой пьесе, в ее необычайной манере, — и вновь ставить ее казалось и предприятием безнадежным, и самоуверенным вызовом едва возникающего театра образцовой сцене. Сам автор долго противился новому испытанию, которому его хотели подвергнуть, тем более тяжелому, что он был болен, и только настойчивые убеждения Немировича-Данченко, обещание показать постановку лишь в случае ее совершенства, заставили его дать свое согласие.

Однако, и в самом театре долгое время дело не шло на лад. Станиславский не скрывал своего непонимания, как ставить эту пьесу. Актеры мучились, выбивались из сил, и все же не могли найти нужный тон, а при обыкновенном разговоре кроме скуки ничего не получалось. Много раз казалось, что репетиций не доведут до конца, и театр откажется от своего необдуманного замысла.

«Нужны новые формы», говорится в «Чайке» про современное искусство. И сама эта пьеса давала их. Но театр был не в силах воплотить их. Основная причина неудачи Александринского театра становилась наглядной. Такая же неудача неминуемо ждала

и Художественный театр. Многие пали духом. Только Немирович-Данченко, влюбленный в пьесу и заражавший своей любовью труппу, не сдавался, требовал продолжения работы. Он выбрал эту пьесу, он настоял на ее постановке, он за нее и отвечал. Он же чувствовал, как ее надо играть: начав репетиции до приезда Станиславского, он передал труппе свою любовь к ней и дал направление всей работе. Вослед ему, все актеры с трепетной влюбленностью репетировали пьесу, но долго не могли отрешиться от привычных приемов игры, здесь неприменимых, и вот, когда они изнемогли от напряженной работы и долгих поисков, — в придушенных, приглушенных голосах вдруг послышались нужные ноты. Говорить просто, громко, быстро, как в других пьесах, в «Чайке» было нельзя. Для нее требовалась совсем иная музыка речи, и она-то и зазвучала неожиданно в упавших, усталых голосах измученных людей.

Так, во второй раз утомление указывало путь русскому театру: впервые, оно открыло секрет простоты, так долго, так упорно не дававшейся Щепкину, игравшему Сганареля...

Все же, полной уверенности в том, что спектакль сойдет удачно, не было, и чтобы избавить автора от второй катастрофы, большинство билетов было распространено среди его друзей и почитателей.

Наконец, 16 декабря 1898 г., долго жданный спектакль состоялся. Все сознавали риск, на который шел театр, всю ответственность, которую принимал, как перед автором, так и перед собственным будущим. Трепетали за свою любовь к пьесе, которая могла остаться неразделенной. Волнение и серьезность царили за кулисами, артисты почти не говорили между собой, перед выходом на сцену крестились, «от всех пахло валериановыми каплями», а Немирович-Данченко, от волнения, весь первый акт не входил в свою ложу и бродил по коридору. Станиславский, игравший одну из главных ролей, сидя спиной к публике, придерживал рукой ногу, которая дрожала в лихорадке. Болезнь г-жи Книппер, вынудившая отменить второй спектакль «Чайки», еще отягчала тревожное настроение.

Долго сражение, вызванное театром, не разрешалось ни в ту, ни в другую сторону. Публика была сдержана, даже подозрительна, временами раздавались протесты. Но места первого акта, которые вызвали в Петербурге смех, более уже не прекращавшийся, прошли благополучно, и актеры стали чувствовать себя чуть-чуть бодрее, хотя еще не понимали, не ощущали ясно, успех или провал завершит представление.

Все ждали решительного третьего акта.

Вот, как вспоминает о нем г-жа Книппер-Чехова, участница этого достопамятного вечера, и одна

из лучших исполнительниц женских ролей в чеховских пьесах:

«И вот, по окончании его — тишина какие-то несколько минут, и затем что-то случилось, точно плотину прорвало, мы сразу не поняли даже, что это было, — и тут-то началось какое-то безумие, когда перестаешь чувствовать что есть у тебя ноги, голова, тело... Все слилось в одно сумасшедшее ликование, зрительная зала и сцена были что-то одно, занавес не опускался, мы все стояли, как пьяные, слезы текли у всех, мы обнимались, целовались, в публике звенели взволнованные голоса, говорившие что-то, требовавшие послать телеграмму Чехову в Ялту... И «Чайка», и Чехов-драматург были реабилитированы»...

«На сцене была настоящая Пасха», вспоминает также Станиславский.

Если таковы были чувства зрителей и труппы, то и критика не разошлась с ними в оценке спектакля, среди многих восторженных отзывов о котором мы находим, например, такой:

«Наиболее крупною и любопытною новинкою на московских сценах была «Чайка», она имела блестящий успех, почти небывалый. С первых же сцен почувствовалось, что перед нами развертывается далеко не заурядная драма, совершенно новая пьеса, по новому задуманная, по небывалому написанная и исполненная как раз в том тоне, в каком автору желательно».

И хотя внешняя правда была соблюдена с неменьшей подробностью и точностью, чем на первом спектакле, ни о каком мейнингенстве критик уже не говорит, ибо чует внутреннюю жизнь, повелевающую всем:

«Общее настроение разрозненности, неудовлетворенности, душевного одиночества, доходящего до крайних пределов томления, прекрасно передано театром. Пьеса имела огромный успех благодаря тому, что самое существенное в ней — настроение — уловлено артистами правильно и передано совершенно верно, в надлежащем тоне. Мы вышли из театра восхищенными небывалою у нас пьесою и необыкновенной стройностью ансамбля. Ничего шаблонного и рутинного. Все ново и талантливо, настолько тонко, что «сделать» такую пьесу нельзя, ее можно только прочувствовать скорбной душой, крайне чуткой к недугам и страданиям, присущим известному кругу людей нашего общества».

Сражение было выиграно. Театр обеспечил свою жизнь и завоевал свое место в самом первом ряду русского театрального искусства. Принесшая счастье белая «Чайка» стала символом театра и когда, позднее, театр переехал в другое, уже собственное здание, где он играет и сейчас, в Камергерском переулке, только что переименованном в Проезд Художественного Театра, она, по мысли архитектора Шехтеля, друга Чехова, украсила занавес,

программы, афиши, билеты, всякую бумагу, исходящую от него.

А когда и другие пьесы Чехова узнали тот же, иногда менее громкий и не сразу дававшийся, но часто более длительный успех, что и первая, то имя «Дома Чехова» было дано театру сперва его артистами, затем публикой, и, наконец, было принято всеми, как наиболее для него характерное, отражающее его значение и роль в театральной эволюции России...

III

«ДОМ ЧЕХОВА»

Название «Дом Чехова», данное Московскому Художественному театру, не только являлось его характеристикой, но и противополагало его «Дому Щепкина», Московскому Малому театру, бывшему дотоле бесспорно лучшим театром в России. И противополагая, подчеркивало новое время, наступившее в сценическом искусстве, выразителем которого оказывался не только новый театр, но и новый автор, пришедший на смену Островского не только литературно-театральными приемами, но и совсем иными темами, характером и общественными устремлениями своего творчества.

Этим самым сильно расширялось значение и самого Художественного театра и из области узко-театральных интересов переходило в широкое и привычное русским русло общественной жизни. И как все молодое в искусстве стало группироваться вокруг нового театра, так он же становится любимым детищем передовых общественных кругов, отныне с пристальным вниманием следящих за его деятельностью и ревниво оберегающих его от всякого отклонения от служения не только эстетическим, но и социальным идеалам.

Естественно, что вытесняемые с своего привычного главенствующего поста, руководители «Дома Щепкина» не хотели сдаваться без боя, и хотя он сам порою испытывал влияние нового пришельца, на последнего подчас обрушивались они в своих выступлениях.

То отстаивалась в них правильность традиционного пути русского театра, «по которому должны итти сценические деятели»; то эти деятели предостерегались от «всех пошлых искажений и искривлений, вызываемых модой и извращенными вкусами меньшинства».

Но это меньшинство, с каждым годом, становилось все многочисленнее, и те, кто и прежде видели недостатки императорских театров и мечтали о чем-нибудь другом, решительно выступают в защиту нового театра:

«Правда на стороне Московского Художественного театра, — восклицают они. — Когда же проникнется ею наша казенная драматическая сцена, прекрасные таланты которой осуждены на печальное прозябание под гнетом рутины?»

Эта борьба разделяла и публику на два враждебных лагеря, в них пересматривались самые основы сценического искусства. И так как в новом театре отличительной особенностью являлся ансамбль и власть режиссера, то вокруг них, как противоположных традиционному царству индивидуального

актера, и подымались теперь горячие споры. Один из публики в таких выражениях характеризовал поразившую его особенность молодого дела:

«В Московском Художественном театре актера нет. Там есть ансамбль. Считайте его, каким хотите, — прекрасным, превосходным, это дело личного вкуса, но в этом ансамбле все под один аршин. Кто играет? Неизвестно, да и не хочется знать. Личность актера не нужна».

И, проанализировав игру актеров в новом театре, автор продолжает:

«Эта игра не захватывает вас, не подымает от земли, вам нравится пьеса, может быть, даже больше чем нравится, но только смысл пьесы, ее содержание. Актеры тут не при чем. Бессознательно для вас, вас все время давил тот хорошо спевшийся хор, из которого вы видели отдельных хористов, но не актеров».

Другие, напротив, закрывали глаза на этот недостаток ради того обновления, которое театр нес сценическому искусству, выдвинув на первый план режиссера. Соглашаясь с тем, что игра актеров часто бывает слаба и несовершенна, они находили, что ее дефекты «бледнеют перед художественной стильностью постановки», и заключали:

«Режиссер это душа дела, нет этой души, нет и жизни в деле».

Эта особенность приобретала характер централь-

ный в новом театре, и она казалась не случайной, но связывалась с основными чертами убогой современности, с общим направлением искусства и самой жизни.

Отсутствие индивидуального актера, его распыление в хоровом ансамбле соответствовало упадку личности не только на сцене, но и в жизни, исчезновению героического начала, кризису индивидуализма. Героев нет в жизни, нет и не может их быть и на сцене. Русская действительность особенно подавляет всякое героическое начало, уничтожает всякое личное начинание, и это отразили лучше других пьесы Чехова, — и Московский Художественный театр, упразднив премьеров и гастролеров, только показывает свою глубокую современность, интимную свою связь с жизнью.

«С тех пор, как в Москве возник Художественный театр, — говорит, например, один критик, Ив. Иванов, — московская толпа переживает периодически приливы сильнейших театральных волнений.

Сенсация неуклонно приурочивалась к целому сценическому зрелищу, и именно оригинальность и виртуозная стройность постановки и коллективного артистического исполнения создали шумную славу московскому Художественному театру. Сюда шли смотреть не отдельного какого-либо исполнителя, не героя пьесы и сцены, а толпу, совершенно исключительную по своей разумности и эстетич-

ности. Публика воспринимала душу всей пьесы, дышала атмосферой целого мира».

Каждый новый спектакль подтверждал правильность этого впечатления, достигавшего полной неотразимости в пьесах Чехова, постановки которых сообщали смысл и характер молодому театру.

Несмотря на это, однако, название «Дом Чехова», не покрывает всей деятельности театра, который пережил на протяжении 25 лет своего существования глубокую эволюцию, хотя и оставаясь всегда верным своим основным принципам.

Нельзя точнее характеризовать деятельность Художественного Театра на всем ее протяжении, как непрерывное и все более углубленное устремление к правде и жизни, понимаемым в духе натуралистической школы, в театре как целом и во всех частях его громоздкого механизма.

Это устремление прежде всего коснулось внешнего сценического аппарата (период внешнего натурализма), но с течением времени медленно и настойчиво проникало в его сердцевину, оживляя на своем пути все ранее омертвевшие его органы, пока не углубилось в самую душу актера, обозначив натурализм психологический, «душевный», по слову Станиславского.

Так может рисоваться в самых общих чертах дело, свершенное Художественным театром, и его рост, подчиненный не внешним случайным влия-

ниям, но внутренним законам развития живого организма.

Этому процессу подверглись все части театрального аппарата, и сам режиссер, недавно полновластный хозяин его, добровольно и постепенно ограничил себя, удовольствовавшись, в конце концов, скромной ролью «повивальной бабки» (термин Станиславского) при тяжких родах театрального представления, уступив место актеру, искусство которого подверглось коренной трансформации.

Мы должны теперь более подробно и пристально познакомиться с последовательными этапами этой эволюции, причем мы не будем удивлены, если на первых порах больше внимания будет привлекать вся внешняя постановка: с нее началась рассматриваемая деятельность театра.

IV

ТЕАТР ВНЕШНЕГО НАТУРАЛИЗМА

Нам уже знаком характер первых его постановок, основанный на увлечении мейнингенством и «Свободным театром», и на протесте против упадка русского традиционного театра: театр стремится воспроизвести на сцене самую жизнь со всею подробностью, дорогой натурализму.

Если ставилась пьеса историческая, режиссер и художник отправлялись по музеям, собирали весь возможный иконографический материал, усердно копировали исторические предметы обихода, чтобы восстановить не только их вид, но и точные размеры, разыскивали бесспорные данные, рисующие нужные постройки, комнаты или площади, производили археологические разыскания, чтобы с научной педантичностью реставрировать быт угасшей цивилизации.

Нужно или нет это для драматического действия, соответствует ли такая детальная научность стилю и духу пьесы, эти вопросы не ставились театром: все это было нужно ему, это было его стилем и духом, это соответствовало тогдашней эстетике, клавшей в основу художественного произведения

научное исследование и изучение обстановки и среды, где действовал и от которых зависел герой.

И была у него подлинная любовь ко всем этим мелочам быта, которыми перегружалась сцена, иногда в таком количестве, что не хватило бы целого акта на то, чтобы их только перечислить, а уж рассмотреть их — о том никто не смел и мечтать: так шутили и злословили в то время. Но за то получалась уверенность, что именно так и было в изображаемую эпоху, по крайней мере, согласно тогдашним последним научным данным.

Конечно, театр особенно успевал в постановках русских исторических пьес: «Царь Феодор Иоаннович» и «Смерть Иоанна Грозного» гр. Алексея К. Толстого, «Борис Годунов» Пушкина имели большой успех именно этой внешней стороной постановки. Она подавляла артистов и героев, по своей ли пышности или по слабости труппы, и как после «Царя Феодора Иоанновича», так и после «Смерти Иоанна Грозного» критика отмечала, что за внешними эффектами «пропадает, теряется духовное творчество артистов», и даже после пушкинской трагедии, хотя она относится к концу 1907 г., и хотя ее постановка уже значительно упрощена: вместо толстых стен — подвесные декорации, простые бумажные материи на костюмах, вместо прежних драгоценных тканей и т. д., она оплакивала те же недостатки:

«Конечно, театр потратил много ума и уменья и со

свойственным ему достоинством развернул блестящую историческую панораму. Костюмы, ткани, внешность колоритных фигур, — все это ласкало глаза и переносило в далекую эпоху. Но большего театр не дал: прекрасная и красочная оболочка осталась незаполненной человеческим содержанием, и вещи были лучше людей, а люди были, как живые вещи. То общее и вечное, что есть в пьесе, не проступало с достаточной яркостью».

Те же стремления проявляет театр и по отношению исторических пьес из нерусской жизни. И если даже для беззаботного по части истории и географии «Гамлета» театр командирует в Данию своего художника, то можно себе представить всю историческую подготовку, которая предшествовала постановке «Юлия Цезаря» Шекспира.

Как всегда, театр думал о самой жизни, которая лежала позади пьесы и питала ее, этою жизнью вдохновлялся и ее воссоздавал, не считаясь с тем, каковы были о ней представления Шекспира и насколько он нуждался в такой научности. Результаты были достойны затраченных усилий: это уж не была только мертвая панорама, — старый Рим клубился гулкой жизнью в своих узких улицах, южная толпа бурлила, как море, можно было подлинно забыть, что находишься в новой Москве, в театре, а не среди древнего римского форума.

Вся внешность пьесы была куда великолепнее

того, что видел посетитель прежних театров и что мог вообразить себе читатель Шекспира. Напротив, действующие лица не достигали величия того представления, которое им создала легенда. Среди ровного хора исполнителей, хорошо сыгравшихся, но не достигавших трагического пафоса, выделялся только Качалов, игравший Цезаря: «его прекрасный голос звучал мощно и гордо, его глаза смотрели умно и проникновенно, и классическая улыбка тонких губ презрительно змеилась на этом удивительном лице» — с увлечением описывал один критик. И это противоречие дало повод одному автору сказать, что от «Юлия Цезаря» в памяти оставались большие дома и маленькие люди... Но были и такие, которые нападали на историческую верность картины Рима, возвращаясь к старой эстетике — приукрашения природы:

«Жаль только, что Рим был слишком сжат и сосредоточен. Улицы действительного Рима были узки, это верно, но историческое правдоподобие должно уступить идеальной правде, а она требовала широты и простора. История была изображена гораздо ярче, чем человечество. Рим был лучше, чем мир».

Если бы театр соорудил широкие улицы, он услышал бы упреки в том, что погрешает против истины. Именно то, что он педантически следовал ей, и отличало его от традиционного театра.

Задача достигнуть точности внешнего изображения была гораздо легче, когда ставились пьесы современные: материалы были под рукой и по музеям рыскать не приходилось. Однако, здесь труднее было заинтересовать зрителей, которые сами достаточно знали изображаемую жизнь, и новизной здесь нельзя было взять. Зато, этнография и натуралистическая любовь к грязным, причудливым или забавным деталям сулили новые возможности.

Снова режиссеры и художники совершают путешествия: для Ибсена или Гамсуна они отправляются в Норвегию, если это «На дне», — они идут на Хитров рынок в Москве, посещают ночлежки, наблюдают босяков в их интимности, и с фотографической точностью воспроизводят их быт; если это «Живой Труп», — зритель на сцене узнает кабинет такого-то ресторана, коридор такого-то суда в Москве. А когда идет «Власть Тьмы», то едут в Тульскую губернию и там скупают и копируют предметы крестьянского обихода, детали костюмов, обычаи, чтобы изобразить деревню именно Тульской, а не какой другой губернии.

Самые некрасивые подробности скудного быта заполняют сцену: двор покрывается грязью из папье-маше, дырявые платки занавешивают окна, блок непрерывно визжит, грязное белье вызывает тошноту, — вся «эстетика» так называемого «куска жизни» торжествует во всю.

«Правда» должна была коснуться и самих материалов, из которых изготовляются сценические принадлежности. Раз что перед нами не сцена, а сама жизнь, то нельзя мириться с фальшивой бутафорией, шатающимися декорациями, картонными дверями и т. д. Теперь появляется все настоящее, возводятся солидные постройки, ставятся настоящие предметы, двери и лестницы строятся из дерева, оконные и дверные ручки делаются металлическими, словом, зритель из зала чувствует перед собой не театральное, или что то же — искуственное произведение жизни, а самую подлинную жизнь.

На этом пути театр пошел так далеко, что сумел остроумной выдумкой восстановить ту «четвертую» стену, отсутствие которой является непобедимой условностью театра, разрушающей натуралистическую правду: ибо кто и где видел комнаты о трех стенах? Между тем, если ее построить, зритель за нею ничего не увидит. И вот, театр вообразил, в пьесе Островского «На всякого мудреца довольно простоты» (1909 г.), что солнце светит из зрительного зала и, проходя через окна в этой воображаемой стене, бросает отсветы на пол, рисуя узоры будто бы висящих занавесок и тени от будто бы стоящих на подоконниках цветов. И чтобы еще подчеркнуть, где именно проходит эта стена, — вдоль не, спинками в публику, была поставлена мебель.

Если в этой подробности нельзя не видеть лишь

забавный трюк, остроумную шутку, то основное стремление ею очерчивается еще резче.

Публика приходила в положительное неистовство, увлекаемая полнейшей иллюзией показываемой ей внешности жизни. Мельчайшие детали были подобраны со вкусом и чувством, сотни безделушек украшали комнаты, уходившие амфиладами вдаль или громоздившиеся этажами. Но в этих выдумках театр не допускал ни одной случайности на сцене, и все, что создавал, приурочивал именно к данной пьесе, к ее замыслу, как им этот замысел понимался, чтобы создать характер и атмосферу пьесы.

Потому здесь всегда была индивидуальность в декорациях и полное соотношение всех частей: так была устранена прежняя приблизительность упадочного реализма, и жизнь вернулась к этой стороне сценического аппарата, превращенного в неожиданно-мощное средство воздействия на зрителей и через то ставшего искусством.

В своем увлечении, театр не однажды перегибал палку в другую сторону, но это было нужно, чтобы победить и чтобы убедить. И если критики замечали это, — публика дружно и восторженно приветствовала хорошее в театре, забывая или не замечая его недостатки. Все же нельзя не отметить, что иногда это увлечение вредило пьесе, то ли подчеркивая еще сильнее ее собственные дефекты, то ли искажая и принижая ее смысл. Натуралистический метод из

подсобного приема творчества превращался в самоцель и поражал искусство.

Так, например, случилось с «Властью Тьмы» Льва Толстого, поставленной в 1902 г.

Пьеса была поставлена и обставлена прекрасно, но не потрясала душу, так как была превращена в яркую бытовую картину, которую публика разглядывала с любопытством, поражаясь чудесными деталями: отличным крестьянским говором, великолепными плакальщицами, вопли которых были метко подмечены, но отвлекали от сцены смерти и несколько расхолаживали, и многими другими.

«Великий трагический эффект, осуществленный у Толстого, могучий синтез добра и зла, на сцене Художественного театра, был значительно ослаблен. Простая драма Толстого протекала как-то нарядно, в яркой роскоши и изысканной этнографичности постановки, каждое действие, полное характерных особенностей, довлело само себе, и поэтому общая нить трагедии не змеилась все время перед зрителями, — она исчезала, как маленькая речка в песке безбрежной пустыни. Основные линии пропадали за массой отдельных штрихов и черточек, которые сами по себе очень были интересны, но отвлекали интерес от главного (вечный грех нашего молодого театра)».

В «Мещанах» Максима Горького, поставленных несколько ранее, театр подчеркнул всю обличи-

тельную резонирующую сторону пьесы, чем понизил ее художественные достоинства. Скука и пошлость, которыми Горький характеризует мещанство, распространились на саму постановку. Внутренний мир действующих лиц был затемнен, нарочитость и даже некоторая неестественность лезли в глаза. Тяготение к деталям и подлинной правдивости было настолько чрезмерно, что уже не достигало цели, и было высказано опасение: «слишком видна эта заботливость об иллюзии, для того чтобы иллюзия возникала».

И опять повторяются все снова и снова возвращающиеся причитания:

«Горе искусству, когда центр тяжести переходит в нем от внутреннего к внешнему, когда индивидуальный артист бледнеет перед обстановкой и живые струны его духовной игры заглушаются мнимой гармонией декоративного натурализма».

В том же стремлении к правде и жизни, театр развивал каждую ремарку, каждую деталь в целую сцену, воссоздавая таким путем «куски жизни» и не считаясь часто с тем, что они, усиляя или оживляя данный момент, ослабляют напор и ритм центральной драматической идеи, и мы понимаем, почему последней было так трудно пробиться сквозь всю эту заросль автором едва намеченных, а в театре густо разросшихся околичностей. Правда, иногда сами авторы толкали театр на этот путь, будучи чрезвычайно красноречивы по части ремарок и рисуя

в них богатые живые картины, верные все той же натуралистической эстетике, — и это мы находим как у русских, так и у иностранных драматургов. Вот, например, ремарка из пьесы Гауптмана «Перед восходом солнца».

«Утро. Около 4 часов. Окна в трактире освещены. В ворота виднеется бледно-серый утренний свет, который постепенно в течение действия делается багровым и затем переходит в яркий дневной свет. Около ворот сидит рабочий и отбивает косу. При поднятии занавеса, его силуэт едва вырисовывается на фоне серого утреннего неба и слышатся монотонные непрерывные правильные удары молотка о наковальню. В продолжение нескольких минут слышится только один этот звук, потом торжественная тишина раннего утра нарушается громким разговором посетителей, уходящих из трактира. Дверь его с резким стуком захлопывается. Слышен вдали лай собак. Петухи громко перекликаются».

Но этот прием применялся и к пьесам старинным, не знавшим такого пристрастия к ремаркам. Например, в «Венецианском купце» Шекспира, поставленном в первом сезоне и скоро сошедшем с репертуара, в тот момент, когда суд присуждает Шейлоку фунт мяса из груди Антонио, люди, одетые в красное, набрасывались на осужденного, хватали его, растягивали его на скамье, стоявшей на авансцене, заключали в колодки ноги и шею, заковывали

в цепи, и готовились приступить к кровавой операции.

Наконец, и так называемые театральные эффекты подверглись воздействию той же страсти. Никто, лучше Художественного театра, не мог создать иллюзии лунного света, ночи, сумерок, пения птиц, рева бури и т. д. И к ним театр относился с той же любовью, что и к предметам или декорациям. «Синяя Птица» была превращена в электрическую феерию, обвал в «Бранде» был шедевром театральной машинистики; для этой последней пьесы была сооружена специальная железная ферма складывавшаяся и вновь воздвигавшаяся для горных сцен. Иногда, напротив, театр добивался результата самыми простыми средствами, и многие закулисные эффекты производились самими актерами, игравшими в данной пьесе.

В пользовании такими эффектами театр проявил богатую изобретательность, безграничную выдумку, изощренное искусство и самую щедрую расточительность. Никогда до него столько звуков, исходящих не от человека, столько перемен и контрастов освещения никто не видел ни на одной сцене. Актер не жил один среди мертвой обстановки: нет, вся она жила вместе с ним, и он составлял не более, как одну и часто не самую главную часть. Жалкий «продукт среды», его часто было не разглядеть за этим слишком обильным потоком разгулявшейся

«вещности», и тогдашним русским зрителям это именно и было любо, не только по эстетическим соображениям, но и по согласию с условиями их собственной жизни, где они были в полной власти окружающего, задавлены и раздавлены им.

Один автор так пишет, например, о пьесе Гауптмана «Возчик Геншель»:

«Я хочу припомнить фигуру Геншеля, который бродит ночью, и смотря на луну, разговаривает с покойной женой, и чувствую, что не могу отделить Геншеля от впечатления всей обстановки. Я чувствую, как жуткая тоска наполняет тишину всей этой ночи, и не знаю, что действует на меня, это ли ощущение, или то, что говорит и делает сам Геншель. И сколько бы вы ни старались, вы не найдете ни одного драматического момента, где игру актера вы могли бы выделить из всего прочего».

Можно ли желать более красноречивой похвалы театру за его беспримерное искусство пользоваться всей мертвой стороной сценического аппарата? Когда она находилась в согласии с пьесой, театр достигал вершин сценического творчества, и все сливалось в одно нерасторжимое целое, увлекавшее и порабощавшее зрителя. Но, если даже согласия не было, она жила и захватывала самостоятельно, независимо от автора или актера, и в этом несомненная и огромная заслуга театра, так как он вернул сцене новый и мощный источник очарования.

Но в приведенном отрывке мы видим, что все эти эффекты и детали даны не только для воспроизведения современного быта или исторических панорам: здесь они непосредственно воздействуют на зрителя, который уже не может с простым любопытством смотреть на них, а безропотно подчиняется их, театром задуманному и точно рассчитанному, влиянию.

Таким образом, здесь мы впервые встречаемся с новым моментом творчества театра: внешний натурализм освещается здесь психологией. Этому соединению театр обязан своими крупнейшими успехами; ему же он обязан своим названием — «Дом Чехова».

V

ТЕАТР НАСТРОЕНИЯ

Эту связь между внешним натурализмом и психологией, самым крайним и подробным натурализмом и психологией самой углубленной и интимной, Художественный театр узнал прежде и больше всего на пьесах Чехова. И если справедливо сказать, что к ним применил он все обычные приемы своих постановок, то еще вернее, что именно эти пьесы позволили театру испробовать, проверить и довести до высшего совершенства методы своей работы, которые он и переносил на другие свои создания. Стиль Московского Художественного театра, для первого его периода во всяком случае, есть прежде всего — стиль его постановок Чехова.

Нигде, может быть, театр не пользовался с такой чрезмерной расточительностью всем набором своих внешних подробностей, как именно в этих пьесах: целые симфонии разыгрывались отлично подобранными и самыми неожиданными звуками как на сцене, так и из-за кулис: сверчки трещали, качели скрипели, счеты щелкали, оркестр гремел вдалеке, лошади копытами стучали по деревянному мосту, тысячи подобных шумов заполняли все ин-

тервалы между словами, которые сливались с ними, утеривая свою собственную жизнь.

Сам Чехов, ценивший и любивший Художественный театр и его постановки своих пьес, не однажды тем не менее высказывался и против такой внешней детализации, и против самого натурализма на сцене.

Когда во втором акте «Вишневого сада» актеры стали хлопать комаров, он заметил:

«В следующей пьесе непременно заставлю одно из действующих лиц сказать: какая удивительная местность, нет ни одного комара».

В другой раз и по аналогичному поводу, услышав на свой вопрос: к чему такие подробности? — ответ, что это «реально», он иронизировал, что живой нос, вставленный в картину, тоже реален.

Подобные стремления в известном смысле даже противоречили собственной его эстетике, старавшейся провести принцип экономии в средствах и целесообразности каждой детали. Известен его афоризм, что если он повесил на первой странице рассказа ружье, то на последней странице оно должно выстрелить. Он же делал упрек Горькому в отсутствии у него «грации», под которой он разумел достижение наибольшего результата с наименьшей затратой сил и средств. Наконец в «Чайке» мы имеем похвалу импрессионизму, который для изображения ночи довольствуется осколком стекла под лунным светом на плотине.

И, однако, Чехов сам учил театральных рабочих, как воспроизводить крик сверчка, как бить в набат, ибо он не мог не чувствовать внутреннего слияния между своими пьесами и их постановкою в Художественном театре, и не мог не видеть, что все эти звуки служили не только для того, чтобы просто и в деталях показать деревенскую жизнь; задача была создать известное «настроение», вызвать в зрителе определенное впечатление, помогающее словам и обволакивающее их нужной атмосферой. Поэтому театры, копировавшие постановки Художественного театра и достигавшие удачи в пьесах исторических и бытовых, терпели крушение, когда дело касалось драм Чехова: внешняя копия оставалась мертва. С другой стороны, театр нередко устраивал впоследствии простые чтения именно чеховских пьес, без всякого сценического обрамления, словно демонстрируя свою независимость от него именно там, где оно было всего полнее обработано, всего теснее связано с текстом, который без него, казалось, не мог обойтись, и перенося центр тяжести в творчество актера.

Приемы театра были новы, но так же новы были и приемы Чехова, искусство которого явилось заметным шагом вперед по пути утончения всех театральных методов, и победы внутренней жизни над внешними сценическими эффектами и воссоздания общей атмосферы над развитием индивидуальных

страстей. В этом искусстве, таком музыкальном, идеально поэтическом, шедшем вразрез самой сущности театра и побивавшем ее, русская драма искала выхода из того маразма, который овладел ею после Островского.

Две черты являются для нас наиболее важными в драмах Чехова. Первая определяет то новое, что ими внесено в общую эволюцию русской драматургии; верность изображения русской уездной жизни конца XIX века — такова вторая черта.

Между ними есть близкая связь. Чехов сознавал необходимость новых приемов творчества и восставал против традиционных методов упадочной драматургии.

— Надо, чтобы писали пьесы писатели, а не специалисты, — говаривал он.

Но столь же сознательно он в русской жизни делал выбор тех персонажей, которые позволили бы ему осуществить свои художественные замыслы: когда он сочинял маленькие веселые акты, он находил в той же русской провинциальной жизни совсем других людей, живых, энергичных, быстрых.

Если основным элементом драматического произведения, в отличие от всякого иного, считается действие, неуклонно и непрерывно развивающееся от первой сцены до последней, преодолевая встречающиеся препятствия и задерживаясь лишь для того, чтобы потом тем энергичнее устремиться к заклю-

чительной, решительной катастрофе, то вся значительность и радикальность чеховской реформы может быть понята по тому факту (откуда она вся и исходит), что Чехов это действие упразднил. Он уничтожил внешние события, привычную цепь внешне-эффектных происшествий, перенеся всю драму вовнутрь, и даже эту внутреннюю драму лишил динамического развития, показывая более состояния, статику чувств. Интригу, ловко построенную, Чехов презирает; все его конфликты драматические скромны и несложны, как «сюжет небольшого рассказа»; если что и происходит, то преимущественно за кулисами, и мы узнаем о нем только из разговоров. «Весь смысл и вся драма человека внутри, а не во внешних проявлениях», говорил он. Столкновений, борьбы, побед и поражений здесь нет: пьесы как бы стоят на одном месте, и мы внимательно следим за тем, как в развернутой перед нами картине жизни медленно нарастают какие-нибудь чувства, и так же медленно умирают, заменяясь новыми. Это не столько драма, как лирика: «лирика, случайно отлившаяся в диалогическую форму», так определялась импрессионистическая драма. И за эту черту так не любил пьес Чехова Лев Толстой, говоривший по их поводу:

— Для того, чтобы вызвать «настроение», достаточно лирического стихотворения. Драматическая же форма служит и должна служить другим

целям. В праматическом произведении должно поставить какое-нибудь еще неразрешенное людьми положение и заставить его решать каждое действующее лицо, сообразно его внутренним данным.

Но, обнажив свои пьесы от событий, Чехов в значительной степени избавил своих героев и от власти фраз. Его персонажи не произносят красивых, громких слов, часто молчат, говорят невпопад бессмысленности или тривиальности. Автор словно хочет устранить всех посредников и поставить нас лицом к лицу с оголенной душой действующих лиц.

Этим Чехов прокладывал новые пути старой драме, ставил ей совсем необычные задачи. Но этим же он воздвигал себе огромные трудности в деле характеристики своих персонажей. Если они не действуют, не борются между собой, не высказываются резко и определенно, как могут они проявить свои свойства и отличия, как зритель узнает их и как им поверит? Требовалось особенно тонкое письмо, чтобы разрешить эту трудность. Но именно тем, что действующее лицо *не* высказывалось в определенных обстоятельствах, тем характеризовалась ярче вся деликатность и чуткость его души. А когда оно говорило, надо было слушать не столько непосредственный, прямой смысл слов, которые оно произносило, и которые иногда ничего не означали ни важного, ни умного, а тот внутренний смысл, который лежал за ними и который открывался в тоне,

которым они говорились, в паузах, известной рассеянности говорящего, наконец, именно в том обстоятельстве, что вот такие незначущие слова говорятся в данных обстоятельствах. «Трам-там-там. — Та-та. — Тра-ра-ра? — Тра-та-та», таков диалог в одном из самых патетических мест в «Трех сестрах». Наконец, реплики других, неотвечающие на вопрос, раскрывают нам внутренний смысл диалога, равно как взаимоотношения персонажей, любование одними, снисходительное презрение к другим, роль, которую они несут в пьесе, — такими и другими, столь же углубленными приемами достигает Чехов того, что не только заставляет жить перед нами в самых разнообразных красках различные характеры, но вводит нас в самую жизнь их души, создает удивительно полно звучащую симфонию общей жизни. Здесь уже не лирика, здесь словно музыка звучит перед нами, и мы отдаемся ее власти чисто эмоционально и холодный анализ разума часто потом в недоумении останавливается перед загадкой того целостного впечатления, которое во время спектакля производила пьеса и элементы которого не улавливаются рассудком.

Поэтому мало пьес, которые с такой легкостью поддавались бы пародии, как чеховские, или приобретали бы при чуть заметных нажимах в одном, другом месте, неотразимо комический оттенок. Напротив, серьезное, но недостаточно проникновенное

к ним отношение, может привести к полному провалу, к скуке, нытью и какой-то убогой серости, где автор кажется нисколько не владеющим сюжетом, нисколько не направляющим своих героев, но слившимся с ними в их нудной и сентиментальной мещанской идеологии.

А между тем, именно эти пьесы принесли Московскому Художественному театру его наивысшие успехи, и в них было что-то чудесное для тех, кто раньше спектакля читал драмы Чехова: спектакли являли нечто совсем новое, чего, казалось, вовсе не было в тексте.

Но этот успех в значительной степени зависел также от того, что Чехов в своем театре изобразил с подробностью, любовью и горечью, всю скудость и грусть русской уездной действительности конца века.

Какая печальная действительность! Какие исковерканные люди! Какая азиатски-безвольная, ничему не сопротивляющаяся судьба!

Да ведь это подлинные, живые, кровные русские люди, которые выведены Чеховым и которые едва ли мыслимы в какой-либо другой стране. Что они: грубы, грустны, преступны? Нет, напротив: некоторые из них кажутся тончайшими музыкальными инструментами, отзывающимися своими струнами на каждый шорох, на каждый шопот. Они, реальные, могли бы войти в духовный метерлинковский мир

и не показаться в нем чужими. Не приспособлены они вовсе к жизни? Нет: они — врачи, агрономы, военные, ведут большие хозяйства, занимаются в земстве. Но что-то висит над ними, что делает бесплодными все их усилия, убивает их энергию и отнимает у них «вкус к жизни». Мы видим прежде всего бесконечно усталых людей, мечтающих, несмотря на молодость, только об одном, как бы отдохнуть, и давно и во всем разочарованных. К чему действовать? О чем мечтать?

Не то, чтобы они уже ни о чем не мечтали. У лучших из них, напротив, грезы самые чистые, лучезарные. Но какие это мечты? Увидеть все «небо в алмазах», вера в то, что «через двести — триста лет жизнь будет прекрасна». А сейчас — один вздох, одна тоска: «мы отдохнем».

Ибо реальная, повседневная жизнь не только не дает осуществления их мечтам, но просто разрушает самую скромную их работу, и под ее ударами — медленно, но неизбывно гибнут и они сами. Карта вырубленных на Руси за последние годы лесов, составленная Астровым, картина опустошенных, загубленных душ...

Вот, Прозоров в «Трех сестрах». Мечтает об ученой деятельности в столице, полон высокими и смелыми идеями, — ни к чему: он закончит свою жизнь в уездной дыре, скромным земским деятелем, между грязным бельем своих детей и вечерними

картами с выпивкой. Да и сами «три сестры» в течение всех четырех актов будут повторять свой стон: «в Москву», и никуда не уедут, хотя как-будто ничто не препятствует им. А какая-то жизнь идет мимо них, и они, точно на станции, лишь провожают глазами проходящие поезда и не могут решиться сесть ни в один из них.

Даже тогда, когда они ставят себе определенную цель и с верой в нее отдают ей свою жизнь, она обманывает их в конце концов и жизнь оказывается убитой зря. Зачем загубил свою «дядя Ваня» и милая Соня, одно из чудеснейших созданий Чехова, одна из лучших русских девушек? Дни и ночи, не зная роздыха, они работали, чтобы посылать деньги профессору Серебрякову, их гордости, светилу, олицетворению для них науки и города с его светом, культурой, бурной жизнью. Но Серебряков показывается в деревню, и они видят, что он педант, ничего не понимает в том искусстве, о котором пишет, что ореол, который его окружал в их глазах, — дутый ореол тупой профессорской карьеры, официальных отличий и бюрократического повышения по чиновничьей лестнице.

Правда, некоторые из них вызывают смех и жалость своей непрактичностью, своей безвольностью, неумением принять решение даже в моменты крайней необходимости, как эти герои из «Вишневого сада», которые собрались сюда, чтобы спасти име-

ние от продажи с публичных торгов, и ничего для этого не сделали, а наоборот, еще в самый день торгов, устроили бал. Другим — не хватает дарования или индивидуальности для избранной дороги, и горестна, но непредотвратима гибель искателей новых форм в искусстве, молодого писателя Треплева и артистки Нины Заречной, скорбной «белой чайки».

Но такая же безнадежность и такой же конец ждет и всякого другого, ибо они не зависят от индивидуальных свойств того или иного, а лежат вне их воли и их воздействия, и судьба оригинального и талантливого Астрова не менее грустна.

Что же убивает решимость этих людей, их способность к работе, что душит их порывы?

Чехов избежал соблазна персонифицировать эту препятствующую силу. Дело не в том, что какие-то конкретные условия, политические, или иные в каждом отдельном случае выступают в виде того или иного лица. Дело именно в том, что весь строй жизни и отнюдь не политический только, исстари сложившийся и уже не зависящий от индивидуальных особенностей каждого отдельного случая или лица, он именно всей своей инерцией стоит на пути каждого индивидуального начинания или только желания. И он мелет, мелет непрестанно своими тяжкими жерновами, и размалывает, наконец, людей до полной атрофии воли, до убийства всякой их активности.

Это ощущение разлито Чеховым во всех его пьесах. У Метерлинка тоже есть враждебная людям сила, которая губит их или подстерегает их гибель. Но там сила эта — мистическая, это — смерть или иные роковые силы мира, которые дают о себе знать в каждой мелочи жизни, потому приобретающей особенное, «символическое» значение. Но и там эти силы часто воплощаются в лице какой-нибудь невидимой, но знаемой, за тяжелыми дверями, в глубоких переходах — «королевы».

Чехов не выходит из рамок реальной жизни и грозную силу не выводит за грани мира. И он ее не только не показывает, не только ее никто не называет, но связь между ней и каждой отдельной пьесой не может быть прямо установлена. И лишь через все слова и между ними разлито ощущение полной безнадежности и безысходности.

Кто не чувствует этой атмосферы, тот ничего не может понять в пьесах Чехова, тому останутся навсегда скрыты и персонажи, и поэзия его. В ней — печаль русских полей, с их далекими горизонтами и бледными красками. В них — скорбная русская песня, тоскливая, как стон, и широкая, как эти поля. В ней — белые березки на высоком синем небе и маковки сельских церквей со стайками острых стрижей вокруг. В ней — Россия. Может быть, вечная, может быть уже умершая...

Потому оперирует Чехов не только словами

действующих лиц, но и голосами разлитой вокруг них природы, и подбирает их с тем же мастерством и требовательностью, как поэт — звуки и созвучия стихотворения.

Полным слиянием своего творчества с автором и отмечены постановки Чехова в Московском Художественном театре. Те звуки, которыми он так расточительно пользовался, мы их находим у Чехова, правда в зародыше, в более скромных размерах. Но театр развивал замысел автора, с неподражаемой красочной изобретательностью оркестровал фортепианную мелодию Чехова.

Большое искусство театра заключалось прежде всего в том, что он умел передать именно это «настроение», наполняющее пьесы Чехова. Отсутствие в них сильных героев и сильно-драматических сцен позволяло артистам театра вполне овладеть персонажами этих пьес, и технические недостатки молодой труппы значили мало там, где старая техника была бессильна. Внутренний диалог, чары подразумеваемого, — вот что сумели показать актеры Художественного театра. Как Чехов упразднил действие, так театр обнаружил, что слово является далеко не самым важным элементом сценического искусства. Слово лишь знак внутренних эмоций, далеко неполный и несовершенный, он лишь проводник в душу персонажа, но часто замолкает в самых драматических местах, уступая место молчанию.

Молчание, полное смысла, полное всей энергией предыдущих слов и потенциально заключающее тысячи последующих, которые, может быть, никогда не будут сказаны; молчание, которое гораздо сильнее действует нежели самый яростный крик, и заключающее гораздо больше значений, нежели сотни слов, всегда ограниченных определенным своим смыслом, — это молчание становится целью драмы. Надо так играть, чтобы оно зазвучало и заиграло тысячами красок.

Пауза завершает драматический момент, паузы пересекают все речи актеров: отсюда крайне медленный темп игры. Но паузы исполнены жизни и значения, они не пусты и не мертвы. Они живут той же напряженной жизнью, что и слова. Но, кроме того, театр наполняет их еще разными звуками, приходящими извне. Иногда они вызывают в нас те жуткие ощущения, как крик совы глухою ночью, иногда они помогают актеру в создании нужного настроения. Но часто они продолжают слова актера в наступившем молчании, и тогда они подчеркивают и заостряют смысл слов, и голос актера сливается с голосами природы, и звучит в мире — музыка. Иногда, наконец, они одни звучат, и, заранее подготовленные, сами, как актеры, начинают играть. К ним присоединяются все предметы, находящиеся на сцене. И — счеты щелкают, муха жужжит, бумага шелестит, копыта простучали по мосту, чуть-

чуть дрожат струны гитары, — как в сказках, неодушевленный мир ожил, исполненный глубокого внутреннего значения. Здесь — та психологизация, одушевление вещей и самого времени, о котором впоследствии говорил Леонид Андреев. Так потрясала заключительная сцена в «Дяде Ване», где уже никто не говорил, и лишь отдельные звуки наполняли жутью зрителей.

Впечатление, которое производили эти спектакли, кажется совершенно сказочным. В нем сливалось и очарование этих новых приемов драмы и постановки, и скорбь о судьбе несчастных людей, раскрывавших всю душу перед зрительным залом, здесь было и узнавание родной России, себя... Последнее звучало сильнее всего. В провинции только и мечтали о том, чтобы съездить в Москву и попасть в Московский Художественный театр, а достигшие этого счастливцы плакали навзрыд, словно оплакивали, хоронили себя. Евг. Чириков так вспоминал одно из представлений «Дяди Вани»:

«Наши жены плакали, я не отставал от них. Душа жила и страдала вместе с героями пьесы. В антрактах посматривали на Чехова и хотелось броситься к нему, обнять его, целовать ему руки, сказать ему что-то особенное, но не было таких слов»...

Россия...

Если одни из зрителей просто отзывались всем сердцем на показываемое им изображение ее и ры-

дали над судьбой ее бедных детей, если другие радовались обновлению русской драмы, ее новым приемам и новым группам населения, втянутым в ее орбиту, то многие подходили к спектаклям с общественной и политической меркой: они видели в пьесах Чехова новое оружие против существующих порядков. Скорбная повесть писателя служила показателем разложения России, а потому и обвинительным приговором против тех, кто давит и гасит русскую жизнь, и томительные крики: «в Москву», звучали призывом к новым формам жизни, в которые каждый вкладывал то содержание, которое хотел.

Так, все объединялись в одном чувстве, и Московский Художественный театр прокладывал свой путь посреди самых горячих приветствий и сочувствий, заглушавших немногие голоса его критиков, хулителей и врагов.

Последняя пьеса Чехова явилась невянущим венком на этом пути.

Ни одна из предыдущих не была овеяна таким лиризмом, как «Вишневый сад». Вся поэзия умирающих дворянских поместий была дана в этой лебединой песне старого барства, гибели старого вишневого сада. «Он весь белый»: и такая же вешняя белизна покрывает всю пьесу, прозрачная и легкая, как весенний пух. «О, мое детство, чистота моя», говорит, плача, Раневская, и Трофимов прибавляет:

«Вся Россия — наш сад». Этим сам автор расширял смысл своего произведения. Но здесь, рядом с неумелыми и пассивными людьми, Чехов вывел тип нового дельца, который предлагает вырубить сад, когда-то приносивший доход, а теперь требующий только затрат, и разбить землю на дачные участки. И в этом нельзя было не увидеть сознательного столкновения автором старых форм жизни с новыми.

Совету дельца не последуют собственники сада, они его даже не хотят обсуждать. Он просто ничего не понимает: ведь сад красив, он — единственная достопримечательность губернии, о нем есть упоминание в энциклопедическом словаре, здесь похоронены давние и близкие предки. Так какой же выход? Никакого. И сад пойдет с торгов, и в последней сцене, не теряющий времени топор застучит по белым деревьям вишневого сада, вырубая старую Россию. И в этом было новое пророчество автора, которое наполняло радостью одних, и других — неистребимой скорбью. Но все подчинялись чудесной поэтичности новой пьесы.

Как пять лет назад «Чайка», так и «Вишневый сад» явился спектаклем большого значения, но, увы, теперь оно было трагично.

Спектакль состоялся 17 января 1904 г., в день именин Чехова, и к этому дню было приурочено чествование писателя, который долго не хотел ехать в театр, и лишь тогда уступил, когда за ним приеха-

ли и его увезли туда. Несмотря на торжественное настроение, в театре было тревожно и беспокойно, словно все чувствовали, что это торжество может превратиться в прощание с любимым автором, которого все знали тяжело больным и который вскоре уезжал заграницу лечиться.

Чехов стоял на сцене, перед ним проходили депутации и говорили приветственные речи, а он внимательно слушал, вскидывая иногда голову привычным движением, изредка улыбаясь.

Предчувствие не обмануло присутствующих: через полгода, на чужбине, Чехов, такой русский, на чужом, мало знакомом языке, произнес свои последние земные слова, свое грустное, чеховское, прощание с жизнью: «Ich sterbe»...

С ним умирала целая полоса истории России...

VI

ПОД ВЛИЯНИЕМ ЧЕХОВА

Огромный успех пьес Чехова на сцене Московского Художественного театра не остался без влияния на других писателей из молодых, которые не могли не увлечься его примером и не попробовать своих сил на том поприще, где до него царили одни, по его выражению, «специалисты», не имевшие никакой литературной ценности, но достаточно набившие руку на разных театральных эффектах, которые обеспечивали им шумные восторги галерки.

Естественно, что молодые писатели начинают писать в манере Чехова в том стиле, который им казался подходящим для Художественного театра, пригодным для его приемов постановки и игры. Разные авторы испытывали это двойное влияние, различно преломляя его в своих произведениях, но сохраняя все же нечто общее, что позволяет их объединить в одну группу, для которой нет еще общепризнанного названия и которая в начальный свой период характеризовалась, как театр «настроения».

Из тех, кто был представлен на сцене Художественного театра, одни, как Юшкевич, более выдви-

гали символический характер реальности, другие (Чириков) довольствовались добросовестным описанием картин русской провинции.

Таким образом, театр создавал себе новый репертуар, и хорошо сознавал это, ибо, как свидетельствует Чириков, некоторые пьесы отвергались на том основании, что они не написаны в новой манере.

Крупнейшим в этой группе и потому лишь незначительно испытавшим указанное влияние, а потому стоящим несколько особняком, является Максим Горький, вся индивидуальность которого противоположна чеховской. Что мог он взять из манеры Чехова, основанной на уничтожении внешнего действия, преобладании психологии, на игре полутонов и на мечтательной лирике? Пожалуй лишь наиболее отрицательные ее черты, в роде злоупотребления внешними звуками да пренебрежением к драматическому динамизму.

Вместо пассивности, любимой Чеховым, горьковские герои даже в самых отчаянных, безвыходных положениях сохраняют активность; вместо бледных, незначущих слов, — они щеголяют красивыми, меткими сентенциями; вместо тончайшей живописи деликатных чувств, — грубые мазки то властных, то задавленных, и часто аморальных существ. Спустившись до самых подонков человеческого существования, Горький овеял своих персонажей романтикой, которую перенес и в пьесы, написанные

натуралистически; ставя себе определенные социальные задания, он всегда выступает в качестве проповедника, и почти в каждой пьесе у него есть «резонер», который поучает или посрамляет, и во всяком случае произносит монологи в духе, желательном автору. И если у него раздаются звуки, то не для поэзии «настроения», а чтобы ярче живописать приниженность существования одних, сытость других, ханжество, лицемерие, эгоизм третьих.

С точки зрения драматической формы, шаг, сделанный Чеховым, Горьким не продолжен, напротив, он пошел назад. Вновь появились внешние события, психология стала довольно рудиментарна, а ярко-подчеркнутое изображение уродливостей жизни и эффектные лохмотья бродяг, возвращали нас к романтической мелодраме.

Конечно, большой талант Горького сказался и в его пьесах: в ярких фигурах, отрывистом диалоге, метких словечках, остроумных положениях, сильных сценах, — но почти ни в одной из его пьес драматическая форма не кажется обязательной и тот же материал мог быть с еще большим успехом использован в повествовательной форме, которой и принадлежат лучшие достижения писателя.

В эстетическом отношении невысокой цены, пьесы Горького в то время имели серьезное общественное значение, и на нем преимущественно основывался их успех. После той мрачной, безнадежной

картины, которую нарисовал Чехов и в которой люди сливались с вещами, имея одну с ними коллективную душу, яркий пафос борьбы и протеста Горького со славословием личности, знаменовал наступление новой эпохи, радостно предчувствуемой всеми. Горький не боялся подымать и ставить самые острые в России социальные вопросы и разрешать их в пьесах. Разрыв между интеллигенцией и народом, борьба между пролетариатом и буржуазией, классовые, социальные и иные конфликты и столкновения служат предметами его драм, разрешаясь в духе партийного демократизма, а нередко и правоверного марксизма. Ставя его пьесы, Московский Художественный театр продолжал свое дело, выдвигавшее его во главу передовых общественных направлений. Но те, кто не подходил к театру с такими запросами, не могли не видеть, что в них театр не продолжал дороги Чехова и не открывал нового пути, но вновь сбивался на ту тропинку, которая вела от «Свободного театра» Антуана.

Однако, в постановке «На дне» (1902), этого бесспорного шедевра Горького, где самые недостатки превращаются в достоинства, театр достиг тех предельных высот театрального мастерства в избранном жанре, которые заставляют умолкнуть всякие формальные или социальные соображения. Не только целое, не только каждая отдельная роль, но малейшая деталь воспроизведена здесь с совершен-

ством изумительным, заставляя вспомнить слова японского мастера Хирошиги: «в моих картинах даже точки живут». И эта жизнь настолько насыщена, так полновесна и подлинна, что трудно оглядеть одним взглядом всю вещь, а вглядываешься подолгу в каждую мелочь, подобно тому, как на иных старых картинах любуешься тщательно выписанными деталями пейзажа, каждым деревом, веткой, даже листиком, и порой забываешь о целом.

Две черты характерны в разработке этих подробностей, в которых точность жизненных наблюдений соперничает с силой сценического воплощения. Это прежде всего уверенное доведение каждого момента до конца, ни один не кончается как-нибудь, но всякий находит свое завершение в исчерпывающем жесте или интонации. Другая черта — это умелое наложение света и теней, делающее не случайным подбор деталей, которые искусно оттеняются предыдущими и подготовляют последующие. Но при этом явно желание избежать всякого эффекта, не только подчеркнуто-театрального, но и просто захватывающе-драматического, и чуть сцена грозит вылиться в повышенный тон или яркое настроение, она искусно переводится в обыденную речь. Так, в последнем акте, когда кажется задохнуться можно в атмосфере ночлежки, через минуту крики умело растворены в общей веселой беспечности. Сделано это не только во избежание ложной теат-

ральности, но и ради жизненности представления, верности его основному плану: ибо среди людей дна редки эффекты, а когда и случаются, то воспринимаются «жителями», видавшими и не такие виды, довольно равнодушно. Вскричит, взвоет Клещ или кто другой, — Бубнов не поверит, Барон скажет: «глупо», Лука поморализирует, и снова все вошло в обычное русло. А уж чеховским «настроениям», суеверно-мистическим переживаниям здесь и подавно нет места. Анна умерла: значит, кашлять больше не будет, надо ее в сени нести, ибо здесь — живые спать будут, — и эта бесчувственность, это быстрое преодоление всего тяжелого и грустного, ради того, что — «жить надо», больше рисуют нам этих людей и больше производят впечатления, нежели дешевые драматические эффекты, от которых не удержался бы иной, менее верный своему общему заданию театр.

Ибо Художественный театр показывает не драму с постепенным нарастанием драматизма, с подъемами и провалами, с динамикой страстей, устремленной к конечному результату. Он развертывает одну за другой картины жизни, которые вырастают, как Париж в описании Золя, и проходят все в том же темпе, без ускорений или задержек.

Высшей точки пьеса достигает в третьем акте, в массовой сцене. И однако она также перегружена деталями, излишними с точки зрения драматизма

и динамизма. Сколько раз Василий бросается на Василису, и она на него: снова подробно разработанная картина свалки, а не драматическое завершение пьесы, не катастрофа, требующая ускоренного темпа и скупости деталей.

Такая полнота изображаемого возможна лишь благодаря полному слиянию режиссуры с исполнителями. Но если режиссер должен был обладать исключительно острым глазом, чтобы во всякий момент видеть каждую мелочь, то актеры должны были прожить за своих персонажей гораздо больше, нежели им отведены роли в пьесе, они должны были продолжать жить их и за кулисами. Без этого невозможно создание таких законченных образов, с такими деталями, которые кажется невозможно придумать. Каждый актер здесь уже не актер, а подлинное лицо из жизни, и ни на минуту не проступает ни у кого игра, хотя многие одарены яркими или смешными внешними черточками. Ансамбль здесь поразителен так же, как и игра каждого. Качалов (Барон), Москвин (Лука), Станиславский (Сатин), г-жа Книппер (Настя) создали незабываемые образы.

Если чеховское влияние заметно сказалось на русской драматургии и на театрах, то и сам Художественный театр не скоро мог расстаться с теми приемами, которые были выработаны им самим для этих пьес. Слишком слились актеры с чеховскими

героями, слишком созвучен оказался весь сценический аппарат тем настроениям, которые излучались из творений драматурга. И нередко на пьесы других авторов театр смотрел сквозь те же чеховские очки, и пользовался теми же прежними приемами. Это дало повод некоторым высказать мысль, что Художественный театр отразил лишь один момент русской жизни и не был в состоянии оторваться от чеховской России. Особенно показательным в этом отношении явилось исполнение «Врага Народа», («Доктор Штокман») Ибсена, именно потому, что здесь эта манера должна была бы, казалось, потерпеть поражение. Между тем, эта постановка оказалась одним из высочайших триумфов театра, однако, ценою некоторого искажения перспективы пьесы.

Ибсен — творец Бранда — раньше всего певец индивидуализма, и во «Враге Народа» с особой силой воспел гимн сильному человеку, идущему против всего общества, не знающему компромисса в своих моральных решениях. Мощь штокмановского духа сочетается с той физической закалкой, которую он приобрел если не в общественных схватках, то в тяжелой, непрестанной борьбе за себя и свою семью с суровой природой и с нуждой, как доктор, проведший много лет в глухой провинции. Герой? Но идет ли такой пышный титул курортному врачу? Возносить ли его несколько над реальностью ради несложной символики «отравленных исто-

ков общества» и с опасностью удариться в превыспреннюю театральность, или, напротив, превратить его в крепко скроенного уездного бунтаря-трибуна, на манер того «деятеля третьей республики», что показал недавно во Французской Комедии г. де-Фероди*), — во всяком случае, Штокман — человек сильной воли, смелых решений, и, если жизнь в глуши сделала его неловким и наивным в партийно-общественных делах, идущим напролом вопреки логике вещей, то никак нельзя приписать ему недостаток воли, характера и прямого, простого ума.

Что же показал Станиславский, игравший Штокмана?

Бывают такие сценические создания, которые настолько замкнуты в себе, совершенны и характерны, настолько исполнены внутренней жизни до самых мелочей и так ладятся со всем окружением, что они становятся ценны сами по себе, независимо от их жизни в произведении литературном, и вопрос о соответствии их авторскому замыслу не затрагивает их сущности и достоинства, а имеет лишь литературно-академический интерес.

Таков образ доктора Штокмана, показанный

*) Согласно толкованія г. де-Фероди, Штокман: «сильный темперамент, храбрый человек, бонвиван, любящий жену с шумной и вульгарной сердечностью, человек вздорный и хлопотливый, без тонкости и такта, разумный, но нисколько не идеалист».

Станиславским и являющийся творением гения, одним из удачнейших в творчестве артиста.

От головы до ног, от общего рисунка до мельчайших деталей, перед нами был кабинетный ученый, рассеянный идеалист, совершенно незнакомый с внешними условиями жизни, преданный своим личным мечтам и непонимающий, как другие могут их не разделять, а иметь какие-то особые, ему непонятные соображения, немного смешной и бесконечно трогательный, беспомощный и полный любви к своей семье. Вялость и нерешительность была в его словах, голос его не звучал голосом трибуна, напротив, он заикался, был близорук, и чудесно найденная деталь — два вытянутые, несгибающиеся пальца при согнутых остальных, — довершали изумительный образ, в котором можно угадать национально русское понимание служителя правды, народного благодетеля, идеалиста не от мира сего.

«Большой художник», был общий приговор Станиславскому после исполнения им этой роли, вносящий поправку в приведенное выше наблюдение об отсутствии в Художественном театре больших актеров. И кое-кто прибавил, что он «свел Штокмана с неба на землю». Не справедливее ли было бы сказать — наоборот...

Но неопровержимым оставалось одно, что даже человека действия театр превращал в человека мечты, фанатика, несколько неожиданно для себя,

но твердо взошедшего на костер, сложенный общественной алчностью и эгоизмом.

Ибсен в Московском Художественном театре получал отсвет Чехова.

Театр, с самого начала поставивший себе задачей бороться с традициями и клише, сам создавал свою собственную традицию, которая быстро превращалась в штампы, и ему приходилось безжалостно вырывать их, разрушая все то устойчивое, что было достигнуто с таким трудом. Но руководители театра знали, что в тот момент, когда он достигнет общего признания и успокоится, самоудовлетворенный, он погибнет. И они продолжали искать с той же неизменной дружественностью и единством взглядов, которые не позволяют до подробных исследований оттенить творчество одного из них от другого.

Изменить внешнюю постановку не составляло труда; но как изменить манеру и приемы игры актеров? Надо было итти к самым истокам их творчества, чтобы там найти противоядие против отравы клише. Проблема актера становится в центре работы театра.

VII

АКТЕР В МОСКОВСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ

Если мы сейчас особенно ценим переворот, произведенный Московским Художественным театром в творчестве актера, изменивший самую психологию актерской игры, то читатель не забыл тех первых оценок его спектаклей, которые отрицали в его труппе какие-либо крупные актерские дарования и основной заботой его выставляли постановку и массовые сцены. Ошибались ли тогда эти критики, не проглядели ли они за внешними нарядами самое существенное, внутреннее?

Однако, Станиславский, говоря впоследствии об увлечениях театра режиссерскими выдумками, объяснял их необходимостью скрыть от публики дефекты игры, отвлечь от последних внимание зрителей: тем самым он подтверждал приговор критики.

Да и могло ли быть иначе в молодой труппе, составленной наполовину из любителей, и наполовину из учеников? Однако, теперь нам ясно видно, что работа над актерской игрой началась уже в то время, хотя никто, от ее руководителей до последне-

го исполнителя, не мог предвидеть того огромного результата, к которому она должна была привести. Но именно эта работа в значительной степени затрудняла актерскую задачу, мешала им выдвинуться и обратить на себя внимание, что было и без того нелегко при великолепии всей внешней стороны спектаклей, ибо театр начал с того, что уничтожил у актеров все те средства, которыми обыкновенно они завоевывают успех, любовь и признание. Что работа началась с самого возникновения театра, в этом может убедить рассказ В. И. Качалова, ныне премьера Художественного театра и одного из лучших русских артистов.

В то время Качалов был молодым, но уже очень выдвинувшимся актером провинции, которому на предстоящий сезон обещан был высший оклад. Неожиданно для себя на втором году существования театра он получил приглашение вступить в его труппу. Слава последнего еще не дошла тогда до Казани, где играл Качалов, и хотя он слыхал кое-что о театре, но это «кое-что» было крайне неопределенно и говорило скорее не в пользу, а во вред его, особенно в глазах актера:

«Слыхал я, что есть в Москве некий любитель-режиссер Станиславский и что в каком-то клубе, с какими-то безвестными любителями он что-то ставил и сам играл», — и т. д., все в этом роде.

Наведенные справки дали результаты не более

утешительные, и за исключением нескольких голосов из молодежи, общий отзыв провинциальной театральной братии был таков:

«Театр плохой, актеров нет, все мальчики-ученики да любители, выдумщики-режиссеры; денег нахватали у купцов московских и мудрят для своей потехи».

Однако, соблазн попасть в Москву, а, может быть, и тайная честолюбивая мечта быстро выделиться среди неопытной труппы, перевесил эти доводы, и Качалов приехал в театр, где с его участием начались репетиции.

И вот, на первой же репетиции, Качалов почувствовал огромную разницу, которая существовала между артистами этого театра и им, и рядом с их игрой его собственная показалась ему нестерпимо фальшивой: разговор шел «на разных языках».

«Насколько они были просты и естественны, настолько я ходулен и декламационно-напыщен, насколько они горячи и по-настоящему темпераментны, настолько я театрально-холоден и деревянен... Я был поражен. *Все* они показались мне замечательными актерами; чем меньше и незначительнее была роль, тем бо́льшим казался исполнитель. Я помню, что к исполнителю самой маленькой роли я почувствовал что-то в роде благоговения, так необыкновенно сочно, красочно, широко прозвучала его интонация, такие широкие, богатырские были его

взмахи рук, так живописно сидел он, расставив как-то по-звериному свои ноги».

В чем было дело, Качалов, как критики и зрители, не мог понять. Но, слушая чаще и чаще репетиции (хотя, после неудачного своего дебюта в труппу принят не был и на репетициях присутствовать не был обязан), он начал постепенно проникать в требования нового театра, в то новое, что он вкладывал в актерскую игру, так что, когда его вновь решили попробовать в роли Берендея в «Снегурочке», которая ни у кого не выходила, он сразу заговорил таким правдиво-убедительным тоном, что вся труппа зааплодировала, а Станиславский бросился к нему и, целуя, закричал:

— Это — чудо! Вы — наш! Вы все поняли, поняли самое главное, самую суть нашего театра! Ура!

Остается и нам, вслед Качалову, понять «самое главное, самую суть» Московского Художественного театра.

То стремление к правде и жизни, которое руководило Московским Художественным театром в его постановках, оно же с еще большей, быть может, силой проявлялось в отношении актерской игры, приняв прежде всего формы вражды ко всему искусственному, театральному. Станиславский и Неми-

рович-Данченко и в этом вопросе были единомышленны.

— «Театр — враг мой, — говорил первый. — Щепкин был гениальный актер, но, что вынесено из гениальной его натуры, эти «щепкинские приемы игры» — запомнились и увековечились на сцене. И тысячи актеров, уже вовсе не Щепкиных, повторяют в своей игре его приемы, нимало не связанные с их натурою, теперешних актеров, которая однако есть у каждого актера своя. Но она убита, затерта: на место этой своей натуры актера, выступила традиция сцены, дьявольская и деспотическая традиция, шаблонная и деревянная. Вот эту театральность, этот театр я ненавижу всеми силами души и уничтожению его служу».

Таким образом, как когда-то Щепкин боролся с омертвелыми выдохшимися приемами школы Дмитревского во имя правды и естественности, так теперь во имя новой правды поднял оружие против застылых приемов щепкинской школы молодой театр. Борьба с традицией или, по более частому выражению Станиславского, со «штампами», клише, во имя свободного творчества, борьба с театральностью — во имя правды и естественности.

Что же такое подразумевалось в театре под этим термином — штампы?

То, что отнесено в приведенной цитате к Щепкину, принадлежит всякому крупному артисту, да-

же всему театру, как целому. Идет ли дело о внешности героя или о его внутреннем мире, та творческая энергия, которая была затрачена каким-нибудь актером-творцом, постепенно исчезает, и его находками пользуются другие, уже без всякого творчества. Он искал, наблюдал в жизни, долго работал, вынашивая образ, обряжая его внешними деталями и вскрывая весь глубокий психологический процесс, лежащий в основе его, приспособляя его к своим физическим и духовным данным. Но раз роль показана, она становится общим достоянием, и сотни актеров растаскивают из нее отдельные частности по всевозможным другим ролям, а данная роль становится каноном для всякого следующего исполнителя ее. И драматические школы старательно натаскивают молодежь на чужих приемах, заставляя затверживать внешний рисунок разных ролей таким, каким он создан пятьдесят, сто, двести лет назад.

Так создается «стиль» игры, ее единообразие, и с течением времени, постепенно вырабатывается и твердо устанавливается целый набор внешних приемов, применяемых в аналогичных положениях. Не творя сам и даже не имея понятия о творчестве, любой актер на основании его, в каждой новой пьесе точно знает, когда ему надо закричать, где понизить голос, где всплакнуть; он знает, что любовь требует страстного шопота, гнев — сжимаю-

щихся кулаков, и подготовка к роли сводится к разметке эффектных сцен и распределению по всему ее протяжению тех приемов, которые увлекают публику, без индивидуализирования каждого данного персонажа или положения. В результате, когда пересмотришь множество актеров в различных пьесах, то кажется, что видел все тех же самых актеров, играющих одну и ту же вещь.

Это явление не только свойственно театрам с определенными и давними традициями, но и тем, где ни о каких традициях не знают. Здесь только образцами служат большее количество и более разнообразных актеров, да к ним подбавлено несколько измышлений, иногда совсем иного и неподходящего жанра, которые включаются не ради проникновения в сущность пьесы, но потому, что они любезны сердцу зрителей.

Публика вообще имеет важный голос в создании традиций или штампов. Ибо она жаждет повторения того, что ей понравилось, и раз услышав одну сцену проведенной так, как ей по душе, она требует, чтобы и все подобные сцены всеми актерами проводились приблизительно на тот же лад. Не разбирая, плохи они или хороши, она отступлений не терпит, и готова смотреть все ту же драматическую игру, как тех же номеров требует у певцов или оркестра.

Естественно, что эти же требования передаются и в литературу. Автор не может не дать актеру

возможности проявить свое искусство увлечь публику, и потому создает такие вещи, где могут быть применены все испытанные традиционные приемы, которые обеспечивают успех у зрителей. Быть оригинальным, новым, сказать свое слово, хотя бы ценой разрушения старого, то, что составляет цель и гордость каждого истинного творца, в театре фатальным образом пресекается, ибо здесь нужно добиться успеха немедленного и публичного.

Так, и литература оказывается вовлеченной в общую волну штампов и она столь же мертва, как игра в ней актеров, и весь театр напоминает огромную фабрику, изготовляющую драматические трафареты, дорогие столь же трафаретной публике. «Мертвецы среди мертвецов», по слову Гоголя.

Против всего этого и пошел Московский Художественный театр.

Руководители его требовали от каждого актера, чтобы он давал ту интонацию, только тот жест, которые подсказывает чувство, и всякое слово, не подсказанное чувством, безжалостно изгонялось. Достаточно им было увидеть, что актер делает какое-нибудь движение, внутренне им совершенно немотивированное, а лишь копирующее прежде виденное, или традиционное, обеспечивающее успех, чтобы репетиция прерывалась и начинались поиски нового, свежего жеста. Актер должен был играть все время, хотя бы он и молчал, и должен был играть

весь, а не только произносить слова и делать жесты. «Пустые глаза» у актера были самым ужасным, но и наиболее явным показателем холодности актера.

Принципы реализма оставались господствующими и здесь. Не столько воображение, сколько наблюдательность должны были руководить актером. Завет Щепкина «берите образцы у природы» был повторен Станиславским.

Каждый актер должен был искать в жизни характерные черты для своих персонажей, индивидуально окрашивая каждую деталь костюма, грима, голоса и т. д. А где актер этого не умел, там приходил ему на помощь режиссер. И так как режиссер требовал, чтобы столь же характерными и яркими были все персонажи, как бы малы ни были их роли, хотя бы они были и бессловесными, то и для безгласных «статистов» изыскивались отдельные черточки, которые сразу же создавали тип, не останавливаясь перед тиками, уродствами и т. п. Отсюда — необычайно яркая толпа в Художественном театре, и чем меньше появлялся на сцене актер, тем внешне отчетливее была его фигура, привлекая к себе полное, хотя и минутное внимание публики. И все время, пока он оставался на сцене, он должен был играть, «жить» на ней, хотя бы он был в толпе и молчал: так была изгнана последняя условность театра, — безжизненный, бутафорский фигурант.

Понятно, что актеру, игравшему большую роль,

трудно было выделиться из этого необычайно оживленного антуража, тем более, что «премьеров» в театре не было; роли распределялись не по «амплуа», признанным такой же традицией и условностью, подлежащей уничтожению, а потому, насколько они казались подходящими тем или иным артистам по их личным свойствам. В крайнем реализме, театр нередко доходил до утверждения, будто роль храбреца сыграет лучше всего тот, кто и в жизни проявляет это свойство, лицемера — лицемер в жизни и т. д. В результате сегодняшний премьер завтра появлялся на сцене на пять минут, и наоборот. Естественно, что главные роли иногда затеривались среди прекрасных артистов, выступавших во второстепенных. И это тем более, что актер был лишен возможности пользоваться теми приемами, которые обеспечивают успех у публики и привлекают ее внимание.

Завывания, крики, красивые позы, ложный пафос, все, чем средний актер подкупает и обманывает доверчивую публику, — все это было изгнано из театра в первый же день его существования, раз и навсегда. Станиславский как-то обмолвился: «время темперамента прошло». Надо бы добавить: «театрального темперамента», того пафоса, которым актеры, часто вовсе холодные, искусственно согревают свои фальшивые театральные творения.

Не требует пояснения, что на первых порах,

пока актеры еще не овладели полной гаммой своих новых данных, они должны были казаться бледными и невыразительными, рядом с любым соседним театром, где декламировали, закатывали глаза, били себя в грудь. Чувствовали они или нет, это не сразу было видно, да и не всегда чувства переходили через рампу и заражали зрителей. Лишенные многих привычных средств внешней выразительности, и неприобретшие еще полной свободы в распоряжении новыми приемами, они должны были состязаться с оживленной, как нигде, толпой и победить постановку, исполненную невиданного очарования. Конечно, задача эта была им не по силам.

Если, однако, они и впоследствии не создали больших трагических ролей и попытки различных актеров Художественного театра в этом направлении оканчивались почти всегда неудачами, что дало повод одному благожелательному критику назвать их «театром обыденных переживаний, обыденной обстановки жизни, обыденных чувствований», то в этом повинны, конечно, в первую голову размеры и свойства их дарований. Однако, причиной того, что театр «принижал» героев было также и стремление театра исходить всегда из собственных чувств актера. «Вы не можете сделаться Верочкой или Штокманом. Вы можете найти лишь в себе и передать то, что вы сами бы чувствовали, если бы сделались Штокманом или Верочкой», говорил Станиславский. Так,

вместо возвышенных чувств героя мы видели собственные, иногда ничтожные чувства актера-человека.

Во всем руководимый стремлением к жизни и правде, театр и для игры актеров, как и для постановки, старался за пьесой рассмотреть скрытую в ней жизнь и создать именно ее. Это вело к необычайному оживлению тех персонажей, которые давно уже превратились в некие условные схемы, и к новому толкованию множества старых ролей.

Иногда эта тенденция приводила к неудачам: так случилось, например, с «Ревизором» Гоголя, поставленным в 1909 г. Театр задумал представить происшествие, рассказанное Гоголем, как подлинное событие, случившееся в уездном городке в 20-х годах минувшего столетия. Была воссоздана с необычайной правдивостью и подробностью вся внешняя обстановка тогдашней эпохи, костюмы были, как всегда, точным воспроизведением мод того времени. Каждый персонаж был объяснен, каждый поступок оправдан. Медлительно, как в жаркой, степной России, текло действие, и в результате всех этих усилий, весь юмор, немного шаржированный, буфонный и неправдоподобный, Гоголя улетучился, и чудесно поставленная в реалистических бытовых тонах пьеса Гоголя прошла без главного ее героя — благодетельного смеха.

Напротив, заслуженный успех короновал по-

становку комедии Грибоедова «Горе от ума», предшествовавшей «Ревизору» двумя годами. Здесь театру помогло то обстоятельство, что до него на эту комедию утвердился взгляд как на произведение прежде всего общественно-обличительное, почему выдвигалась на первый план вся сатирическая сторона его, которая за сто лет, конечно, должна была значительно потускнеть; кроме того, несомненное в пьесе французское влияние побуждало изображать на сцене некоторых из персонажей не в виде непосредственно-живых русских лиц, а как традиционно-французских условных типов мольеровской комедии, что вносило в представление значительную и ненужную долю неестественности.

Театр отринул все это, и обратился к подлинной жизни, лежащей за пьесой. Он не хотел делать историческую реконструкцию тех методов постановки, которые были при жизни Грибоедова, но хотел восстановить подлинную реальность, в которой могла возникнуть и развиться представляемая пьеса. Вся александровская эпоха стала объектом изучения театра, старая Москва, вернее, молодая, только что отстроившаяся после наполеоновского нашествия и ростопчинского пожара, должна была воскреснуть на сцене. Чацкий — не мольеровский Альцест, а подлинный русский: известно, кто послужил прототипом Грибоедову для создания своего героя; Лиза — не мольеровская субретка, а настоящая русская

девка, крепостная, из барского поместья, вытренированная в барском доме; согласно тогдашней моде и представляющая именно особенный интерес этим причудливым соединением модного жеманства с деревенской непосредственностью, соединением куда более любопытным, нежели примитивное и в сотый раз повторенное воспроизведение субретки, не говоря уже о гораздо большей ее жизненности. И так далее, все персонажи подверглись полному пересмотру, и Немирович-Данченко, в статьях, посвященных постановке, произвел детальный, чрезвычайно интересный анализ каждого из действующих лиц и нарисовал общую картину той эпохи, как она дается в пьесе и должна быть воссоздана на сцене. А так как в пьесе имеется ряд очень ярких и характерных для тогдашней Москвы типов, а также сцена бала, позволяющая вывести все общество, с яркими эпизодическими фигурами, то понятно, что Художественному театру было где развернуть свое понимание комедии и блеснуть как общим колоритом спектакля, так и отдельными чрезвычайно выпуклыми деталями. В исполнении был достигнут совсем исключительный ансамбль, а вся пьеса показалась необыкновенно свежей, чуть чуть романтической, несмотря на всю правдивость внешнего воссоздания эпохи, молчаливая же массовая сцена явилась одной из вершин творчества театра, так как была исполнена яркости, динамики и жизненной

убедительности поз, групп, движений и разговоров, не имевших различимых публикою слов. Появились, правда, суждения, отказывавшие этой постановке в стиле, свойственном Грибоедову; но, исходя от защитников патентованных традиций, они никого не убеждали, тем более что было явно, что заигранная пьеса вдруг зажглась новыми огнями и приобрела неожиданный новый интерес, переместивший даже ее центр тяжести. Литературная критика в лице проф. Ф. Д. Батюшкова пришла к такому выводу:

«Постановка «Горя от ума» займет выдающееся место; она является важным этапом, заключая в себе элементы переоценки пьесы, раскрывшейся с новой, наиболее значительной художественной стороны».

Может быть, еще более совершенной явилась постановка пьесы Островского «На всякого мудреца довольно простоты», относящаяся к 1909 г. «Эпический покой Островского», по выражению Немировича-Данченко, был чудесно передан театром, которому в его постановке много помогли артисты своей на этот раз превосходной игрой (особенно Качалов-Глумов и Германова-Мамаева), причем чрезвычайно выделился Станиславский, давший незабываемый образ отставного генерала Крутицкого. Неподражаемый грим пергаментного старца, движущиеся мохнатые уши, и совершенно умерший голос давали сразу четкий образ человека, давно отжившего, навеянный артисту видом старого развалившегося

деревянного домика, а медлительная тупость жестов и рассеянная внимательность к ничтожным мелочам (напр., он нескончаемо долго рассматривал рыбок в аквариуме, дверную ручку в своем кабинете, которую каждый день в течение долгих лет по много раз видал и трогал, открывая и запирая дверь), говорили о том, что он давно выжил из ума. И тип реакционера и отставного военного, наполовину идиота, был нарисован с необычайной выразительностью. Обращение к жизни, находящейся за пьесой, помогло театру преодолеть в последней те искусственности, которыми она обязана времени своего написания, и мы видели подлинную жизнь и настоящих людей, действительно живущих настоящей жизнью, а не движущихся по указке драматурга.

В этом было существенно важное достижение театра, что актер, выходя на сцену, совершенно забывал себя, и превращался в персонажа, которого он играл. Было ли здесь перевоплощение или самообман, но все было направлено на то, чтобы актер жил жизнью вымышленного лица. Для этого прежде всего он должен был забыть про публику. Он не для нее играл, но просто жил, без думы, без заботы о ней. Он не только поворачивался к ней спиной, не только разговаривал в глубину сцены, — вся постановка обыкновенно предполагала подмостки, как замкнутое целое, которое вовсе не имеет фаса к публике, а свой собственный центр, вокруг кото-

рого движутся персонажи. Не было того, как в обыкновенных театрах, что говорящий актер оборачивается к зрителям, не смотря на того, с кем говорит, а слушающий его сидит равнодушно и дожидается очереди, когда ему надо произносить свой монолог. Здесь актеры подлинно между собой разговаривали, смотрели друг другу в глаза, спорили, и совершенно не думали подслушивает ли их кто-нибудь или нет. Действительно, это впечатление, что зрители подслушивают интимную беседу занятых собою людей, «через замочную скважину» нескромно подсматривают чужую жизнь, часто бывало в Художественном театре, и если создавало для многих известную неловкость, другие тем сильнее ощущали интимную связь со сценой, не с актерами, которые там играли, но с персонажами, которые на ней жили. А с актерами, напротив, у зрительного зала разрыв был полный, и когда театр вначале упрекали, что неизвестно, какой именно актер играет ту или иную роль, то этими упреками лишь утверждали основное положение театра, что актер не должен существовать для зрителей, как зрители — для актера. В Художественном театре не подымалось разговоров о том, чтобы уничтожить рампу, эту естественную рамку, где развертывается сценическое поизведение; смешать актеров с зрителями, значило разбить жизнь тех людей, которые действуют на сцене. Но более того: публике не только вход в зал после поднятия зана-

веса был запрещен, но и всякие выражения одобрения во время действия, и даже по окончании акта актеры не выходили раскланиваться, ибо этим они выбивались бы из своей новой жизни и разрушали бы в зрителях образ, который создавали своей игрой.

Таким образом, дисциплина в публике была достигнута большая, и ее одобрение или неодобрение не имело значения для спектакля, да и не становилось известным: актер творил свое создание, как всякий артист, не смущаемый, не прерываемый никем, и лишь позднейшая оценка могла произносить ему тот или иной приговор.

Дисциплине публики соответствовала столь же суровая дисциплина труппы. Труппа жила наподобие монастыря, со своим уставом и верованиями. Театр для нее был высшей святыней. Нельзя было представить себе, чтобы спектакль начался не в назначенный час, чтобы актеры были неготовы к началу пьесы, чтобы они пропустили выход, чтобы не знали роли, и тот же порядок царит и на репетициях. Репетировать кое-как, вполголоса, в пальто, — такая картина немыслима в Художественном театре. Здесь поистине священнодействуют, как требовал от актера Щепкин.

Благодаря такому отношению, театр мог создать труппу, которая жила одною жизнью, у которой не было иных интересов, кроме театра, и был один язык у всех актеров, ее составляющих. Благодаря этому

же, театр изгнал всякие самые незаметные следы так называемого каботинства, и его актеры стали подлинными служителями искусства, артистами, а не гистрионами с ярмарки.

Так, Московский Художественный театр обновил все искусство, начиная с внешних подробностей обстановки, бутафории и аксессуаров и кончая внутренним пафосом игры и самим существом актерской природы. Изменил он также и публику, которая шла на спектакли только ради искусства, а не каких других побочных соображений. Тем самым театру возвращалось прежнее место в среде прочих искусств, он снова стал подлинным искусством, и то презрительное и высокомерное отношение к театру, которое стало так распространенным в конце XIX века, было взорвано с корнем и потеряло под собой всякую почву.

VIII

«СИСТЕМА» СТАНИСЛАВСКОГО

Как ни были значительны результаты, уже достигнутые Московским Художественным театром, которые, казалось бы, позволяли ему удовольствоваться созданной новой формулой сценического искусства и умножать число своих шедевров, не изменяя своего стиля и своей манеры, — он тем не менее не остановился в своих исканиях и, посреди всеобщего и огромного успеха, не боялся еще углубить свое понимание театра, повлекшее за собой существенные изменения в характере его работ.

Мы уже упоминали, что обнаруженные Станиславским в своем театре «штампы», порожденные пьесами Чехова, побудили его на решительную борьбу с ними и вызвали на размышления о том, как помешать образованию их. Случай из собственной актерской практики привлек внимание Станиславского и к другой стороне проблемы. Играя однажды в 1906 году доктора Астрова, он заметил, что думает не о роли, а о каком-то важном предстоящем разговоре. Станиславский стал искать, как препятствовать актеру выходить из настроений роли и как его возвращать в нее, буде он потерял бы ощущение ее.

Размышления Станиславского об актерском творчестве привели к созданию того, что в России известно под названием «системы Станиславского». Ее судьба любопытна: никогда не написанная, она тем не менее известна всей России, и в то время, как ее создатель все ищет наилучшей формы для ее выражения, наиточнейшей формулировки отдельных ее положений, по ней производится преподавание драматического искусства в различных школах и студиях Москвы, ею пользуются многие режиссеры в работах с актерами над своими постановками.

Эта система не создалась мгновенно и одним Станиславским, но медленно образовалась в процессе коллективной практической работы и теоретических исследований, причем начальными намеками на нее явились те замечания и указания, которые Станиславский и Немирович-Данченко делали актерам во время репетиций, и на уроках — своим ученикам. Поэтому в ней мы не найдем каких-нибудь неожиданных уклонов от ранее избранного пути, но лишь доведение его до конца, открывшего совсем новые, негаданные горизонты. И то, что эта система опирается на новейшие данные психологии (в частности, она многим обязана психологии Рибо, у которого заимствованы даже главные психологические термины), придает ей характер универсальный; а то, что, в намеченном направлении, она оставляет полную свободу каждому актеру или театру, сообщает

ей тот характер индивидуальный, который должен быть присущ каждой теории, имеющей дело с творчеством.

Задача ее в том, чтобы показать актеру, как сознательными волевыми усилиями вызвать в себе подлинные чувства героя, дать ему указания на меры и приемы, которыми он мог бы их сохранять свежими и непосредственными, возрождать их хотя бы при сотом представлении пьесы или при ее возобновлении через много лет, и помочь ему возвращаться к этим ощущениям, если какая-либо случайность выбила его из них. Мы видим, что перед нами упражнения не на голос, пластику, или эквилибристику, но подлинная гимнастика чувств. Если в человеке $^9/_{10}$ его духовного существа принадлежит бессознательному, и только $^1/_{10}$ относится на долю сознательного, то задача в том, чтобы планомерными действиями обеспечить влияние этой $^1/_{10}$ на все его существо.

В основе системы лежит признание волевого начала, начала хотения, как главного проводника из души актера в душу героя.

Вначале должно быть найдено так называемое «сквозное действие» пьесы, которое для актера соответствует «единому действию» Аристотеля, то-есть основной пафос, основная страсть ее или главного персонажа ее. Так, например, для «Гамлета» сквозным действием является желание раскрыть правду о смерти его отца и, в зависимости от нее, покарать

виновных. Такое же сквозное действие устанавливается для каждого персонажа, для каждого акта, причем выясняются их взаимные столкновения, победы одного и поражения другого. Когда эти сквозные действия вполне поняты и осознаны актерами, роли разбиваются на «психологические куски», то-есть небольшие отрывки, объединенные однородным, одинаковым чувством. Чем короче будут эти куски, тем разнообразнее будет игра, тем детальнее будет вскрыта жизнь чувств. В каждом психологическом куске, изучается каждая фраза, всякое выражение. Цель этого анализа выяснить, что должен *хотеть* сказать этой фразой актер, или что он должен *хотеть* сделать, узнать.

Актер не должен испытывать разные чувства, как любовь, гнев, радость, ему задается определенная задача — *захотеть* того или иного, чем конкретнее, чем проще, тем легче для актера. Если актеру сказать: испытывайте теперь любовь, или гнев, или ненависть, тот разведет руками и не будет знать, как это в каждую данную минуту испытать. Но если ему будет сказано: теперь вы *хотите* узнать, почему ваша возлюбленная холодна, *хотите* увидеть ее глаза, *хотите* броситься к ее ногам, — задача сразу упрощается и актеру уже не составит труда испытать эти желания.

Так, кусок за куском, возникает весь психологический рисунок пьесы и отдельных ролей. Если

актеру не удаются отдельные места, он не пробует сотни способов их произнести или сделать те или иные жесты, но старается вызвать в себе соответствующие чувства. Для этого он прибегает к воспоминаниям из своей жизни, которые помогли бы ему в этом, дает волю своему воображению, импровизирует на данный мотив различные сцены, и даже в жизни реальной старается экспромптом сыграть в тоне своей роли какую-нибудь сценку со знакомыми, не предупреждая их, конечно, об этом. Чтобы ввести актера в роль, ему предлагается от имени его персонажа описать предыдущий день, составить его дневник и т. д., сотнями подобных приемов режиссер добивается, чтобы актер ощутил своего героя.

Все это время о словах вовсе еще не думают: пока вскрывают ту жизнь, что лежит за словами.

«Суть того, о чем хочет рассказать автор-драматург,—пишет Немирович-Данченко,—вовсе не в словах действующих лиц. Она в их переживаниях, в смене этих переживаний, в их столкновении с переживаниями других лиц. Диалоги, которые автор написал, только далекое отражение этих переживаний, за которыми остается еще очень многое, и актеры должны сосредоточить все внимание не на этих словах, а на скрытых за ними переживаниях».

Начать с заучивания слов значило бы увлечь себя на путь непоправимых ошибок. Заученные слова влекут за собою заученные интонации, каждое

аналогичное положение естественно и незаметно рождает привычные жесты и интонации, то-есть те же штампы, против которых боролся театр. Это знал еще Гоголь, когда говорил о запрещении актерам заучивать с самого начала текст пьесы: неестественность игры, которая от этого родится, уже не может быть потом ничем побеждена. Начинать надо с того, чтобы вскрыть за пьесой жизнь, заключенную в ней, и воскресить в каждом актере чувства, заключенные в его роли. В этом и состоит метод работы Московского Художественного театра, так поражающий обыкновенно непосвященных в него.

«Режиссер пьесы собирает всех занятых в спектакле артистов и художника, иногда приглашает литературных или художественных специалистов со стороны, и начинается ряд бесед о пьесе. Главная часть репетиций происходит за столом и на сцену переносится лишь тогда, когда исполнитель вполне овладел образом, и роль у него совершенно созрела».

Эти таинственные репетиции «за столом» красочно описал Леонид Андреев, отметив, что они иногда превращаются в экзамен и даже в экзекуцию автора, впавшего в театральность.

Психологический рисунок постепенным изучением и анализом раскрашивается в различные цвета привнесением дополнительных обстоятельств, заключенных в пьесе, ее эпохой, взаимоотношениями дей-

ствующих лиц, особенностями данной картины и т. д., и пока актеры почти не говорят.

«За все время такой работы, говорит дальше Немирович-Данченко, театр меньше всего интересуется словами, вложенными в уста того или иного действующего лица, их никто и не думает заучивать. Их повторяют под суфлера, сосредоточивая все внимание на том, что лежит за этими словами, или, вернее, в подкладке этих слов, на самих переживаниях, соответствующей мимике и интонации той или иной реплики. О самых словах пока еще никто и не думает. Но вот, наконец, спектакль готов. На репетициях артисты передавали драму, почти не прибегая к словам. Приближается момент, когда драма должна быть показана зрительному залу, и тут впервые театр вспоминает, наконец, о словах действующих лиц. Если драма ясна без слов самим артистам, то зрительному залу без пояснения ее словами трудно, конечно, сделать ее понятною. Актеры принимаются за внимательное изучение этих слов, запоминают их и, наконец, выступают с ними перед зрительным залом».

Но вот что поразит тех, кто помнит упреки, делавшиеся Московскому Художественному театру в подавлении режиссером личности актеров: теперь «режиссер не указывает актеру ни миз-ан-сцен, ни того, что принято в театре называть «тоном»: все это рождается в актере само собой, когда

он целиком вживается в свою роль, и каждое слово и движение на сцене внутренне мотивировано и оправдано».

Этим самым осуждается самый метод прежних детальных внешне-натуралистических постановок: теперь всецело господствует внутреннее творчество актера и подавляет режиссера и подчиняет себе всю внешнюю постановку. Действительно, иные из последних постановок театра поражают крайней экономией в употреблении внешних сценических средств, и «Братья Карамазовы» Достоевского, например, представление которых занимало два вечера и которые явились по общему признанию одним из величайших достижений театра если не в целом, то в отдельных потрясающих сценах, были разыграны на почти совсем голой сцене. Дерево и чуть намеченная дорога служили вместо декорации поля, стол и дюжина стульев изображали столовую и т. д. И в этой скудной обстановке, подлинной духовной красотой и глубокой трагедией сверкали дарования Качалова (Иван), Леонидова (Митя), Германовой (Грушенька).

Однако, этим задача «системы» Станиславского еще не исчерпана, ибо ничего нами пока не сказано, как воспроизводить на сцене чувства всегда свежими и как их воссоздавать при повторении пьесы.

Если от актера требуются правдивые жизненные чувства, то он на сцене должен чувствовать себя, как в жизни. Поэтому, как бы скромна ни была

обстановка, она должна быть реалистична. «Человек входит в комнату. Это только актер выходит на сцену», говорит Станиславский. Следовательно, сцена должна уподобиться реальной комнате, с реальными предметами.

К ним прибегнет актер за помощью, если он «выйдет из круга», по выражению Станиславского, то-есть, выбьется из чувств своей роли. Вот какой совет дает на этот случай Станиславский: «Сядьте покойно, облегчите свое тело. Вот столик у вашего кресла: погладьте его рукой, почувствуйте, какой он гладкий и холодный, посмотрите, какой краской он окрашен. Тогда вы найдете себя. А то вы весь стальной от мускульного напряжения, через него не пробиться никакому чувству».

Медленно вводя себя в «круг» и промежутки заполняя техникой, никогда не надо притворяться, говорить не своим голосом, смеяться, когда невесело и т. д. «Голос не просит смеха, а вы его тянете», учит Станиславский: «вы играете старика, а у вас молодой голос, — что делать? Дышите медленно, тогда будете медленно говорить, и будет старик».

Поэтому никогда не надо запоминать интонацию или жест, ибо повторенные без вызвавшего их чувства они будут мертвы и театральны. Но если удался жест, надо запомнить чувство, которое было при нем, и потом воспроизводить это чувство: таким образом, память актера — память аффективная. Если

же какой-либо жест оказался особенно характерен или ярок, надо сейчас уяснить себе, что составляет его характерность, чем он определяет данное лицо, и им осветить себе изображаемый персонаж. От этого появятся новые жесты и интонации, и данный жест запомнится по внутреннему своему смыслу.

При воспроизведении пьесы, поэтому, актер должен вспоминать не интонации, не жесты, или позы, но чувства, которые у него были при создании роли. Однако, и при таком методе, при частой игре, возможно, что и чувства притупятся, и жесты станут мертвыми. Эта опасность должна быть парирована тем, что роль не должна играться одинаково каждый раз. Наоборот, каждый раз она должна играться как бы заново, в зависимости от сегодняшнего настроения, от сегодняшнего отношения к ней. Сегодня выделяется одна фраза и соответственно окрашивает всю роль, завтра другая и т. д. И не должно смущаться, что эти перемены вызовут замешательство в других актерах: каждый из них должен уметь использовать новые, неожиданно возникающие «случайности», беря их отправной точкой для своего дальнейшего творчества.

Метод использования окружающих случайностей чрезвычайно важен, ибо показывает степень проникновения актера в роль. Всякий знает, что во время спектаклей часто случаются вещи непредвиденные, неожиданные, актеры при этом стара-

ются скороговоркой или шуткой скрыть их от публики. Станиславский учит противоположному. Перед лицом такой случайности, актер немедленно должен почувствовать, как бы поступил в данном случае изображаемый им персонаж, и соответственно действовать. Так, некоторые из его собственных великолепных находок обязаны своим происхождением именно этому методу, и изумительно-характерное рассматривание им дверной ручки в роли Крутицкого (о чем уже было выше упомянуто) он придумал мгновенно и совершенно случайно, когда однажды, при входе в кабинет, как много раз до того, внезапно ручка упала. Он нагнулся, поднял, и стал долго ее рассматривать, и этот жест так показался ему характерным для героя, что он навсегда сохранил его.

Это объясняет, почему спектакли Художественного театра, сколько бы раз они ни шли, сохраняют все ту же, свойственную премьере, свежесть игры, и актеры играют всегда с непосредственностью здесь рождающегося творчества. И в этом новая особенность театра, ибо во многих других процесс творчества происходит на репетициях, а спектакли лишь повторение его. Художественный театр сумел сочетать тайну творчества с необходимостью частого его повторения, и тем вернул актеру прерогативы творца и артиста, которые часто у него отнимают, подчиняя его автору, а впоследствии режиссеру. Актер, в последний период деятельности Художе-

ственного театра такой же творец, независимый и самостоятельный, как писатель, а не исполнитель его замыслов. Как говорил Чехов одной молодой артистке:

— «А вы не бойтесь автора. Актер — свободный художник. Вы должны создавать образ совершенно особый от авторского. Когда эти два образа, — авторский и актерский, — сливаются в один, то получается истинное художественное произведение».

Поэтому и обращение театра к жизни, помимо пьесы, есть не только дань реализму, но и жажда своего непосредственного творчества, не заслоняемого очками драматурга. Что должен представлять театр: реальную жизнь, пользуясь пьесой, или эту пьесу, как законченный и замкнутый осколок жизни? Немирович-Данченко говорит по этому поводу так:

— «Автор-драматург синтезирует жизнь. Эти живые слова театр влагает в уста реальных людей и этим людям придает те живые очертания, которые рисовались воображению автора, т. е. созданный автором синтез подвергается обратному анализу, разложению. Иначе говоря, театр ставит зрителя в роль самого автора, но развертывает жизнь не во всей ее спутанной сложности, так как у зрителя нет того дара разбираться в жизни, который был у автора, — и зритель с большою легкостью получает от этой жизни те впечатления, которые переживал автор, а пережив их, приходит и к тем же выводам».

Этим и зритель привлекался к согласному с

актерами творчеству, и, оставаясь внешне пассивным, должен был не только созерцать бесстрастно, но внутренне, в глубине своей, пережить драму, заключенную в пьесе и развернутую театром. Но этим же и театр спасался от рабской зависимости перед литературой, и она становилась лишь одним из элементов сценического искусства, так как актер не иллюстрировал автора, не повторял его слов, но параллельно ему творил свободно в себе самом едва намеченную автором жизнь, результатом которой являлись слова, как что-то второстепенное.

Таким образом, теперь в центре театра оказывался актер, ему возвращалось то положение, которое он занимал в традиционном театре. Но совершенная революция прошла не даром: и актер был другим, и все вокруг него подверглось изменению. Ансамбль сохранялся тот же, что и в начальных спектаклях Художественного театра, постановка, хотя и лишенная преизобильной детализации внешнего натурализма, была такой же индивидуальной и совершенной в ее реализме, и в этом мире двигался актер — живой человек, не знавший публики, живший настоящей жизнью, без пафоса и вне штампов. А так как основой его творчества являлся внутренний душевный процесс, то и весь театр принимал характер определенно и ярко-психологический.

Время внешнего натурализма и настроений прошло; наступила пора психологии, и она позволила

М. Х. Т. дать ряд глубочайших созданий, вскрывших самые затаенные бездны человеческого духа, в частности, воплотить на сцене кошмарные образы Достоевского («Братья Карамазовы», «Бесы», «Село Степанчиково»). Это привело театр к известной односторонности, и религиозный, философский характер этих вещей оставался им невыяснен за слишком пристальным вниманием к индивидуальной душевной драме каждого персонажа.

Это направление работ театра сблизило его по-новому с Леонидом Андреевым, который уже раньше дал ему несколько пьес [из них «Анатэма» (1909) доставил шумный успех исполнителю заглавной роли Качалову], но теперь совершенно изменил манеру своего письма, приблизившись к психологическим тенденциям Художественного театра.

Творчество Леонида Андреева является чрезвычайно характерным для пути, проделанного русской художественной мыслью за десять лет, которые отделяют первую революцию, вызвавшую его первые драматические опыты, от европейской войны.

Как у Гергардта Гауптмана, оно резко распадается у него на две части. Но если Гауптман от натуралистических произведений первого периода перешел позднее к идеалистическим и даже фантастическим, то Леонид Андреев начал с вещей романтических и символических, чтобы впоследствии всецело отдаться пьесам реалистическим и психологи-

ческим. Так, для первого его периода характерны: «Жизнь Человека», «Черные Маски», «Океан», «Анатэма», «Царь-Голод»; второй характеризуется: «Днями нашей жизни», «Анфисой», «Екатериной Ивановной», «Профессором Сторицыным», «Мыслью», «Тот, кто получает пощечины». Присутствие в самом начале двух пьес квази-реалистических: «К звездам» и «Савва», обязанных своим созданием первой революции, не меняет указанной тенденции писателя, который твердо идет от схем, аллегорий, символов и романтики, через поверхностный реализм студенческих пьес «Дни нашей жизни» и «Старый студент» к углубленному психологизму всех последних пьес, где он сознательно ставит себе определенные психологические задания, стараясь найти для них новое сценическое выражение. В этом отношении особенно показательна пьеса «Мысль», где героем поистине является мысль, доводящая человека до сумасшедшего дома (и можно представить себе, с каким удовольствием театр показал коридор больницы для душевно-больных, докторов в белых халатах, крики больных и т. п.!).

Эта перемена явилась результатом внимательного размышления о судьбах современного искусства, которые он изложил в своих «Письмах о театре». Он ставит в них вопрос, каким должен быть теперешний театр, и для этого сравнивает современную жизнь с той, которая бывала раньше. Вызывая в

памяти Бенвенуто Челлини, он характеризует прежние времена, как наполненные всевозможными приключениями и происшествиями, тогда как теперь жизнь стала гораздо более углубленною, и царит в ней мысль, а не внешнее действие. Игнорируя ту ускоренность темпа жизни, которую внесли в нее технические и машинные изобретения, уничтожившие прежнюю деревенскую медлительность и беззаботность и позволяющие скорее и легче объехать земной шар, нежели прежде сделать поездку в соседнее село, и не учитывая авантюризм грядущих войн и революций, Леонид Андреев присоединяется к Метерлинку в его оценке трагического, внешнюю динамику заменяет внутренним нарастанием чувств и требует от театра итти в ногу с современностью, для чего он должен стать психологическим. Театру-зрелищу, театру действия и представления пришел конец! Леонид Андреев не отрицает психологизма ни в Гете, ни в Шекспире, но их приемы изображения внутреннего мира кажутся ему недостаточными, и он мечтает о создании такой психологической драмы и психологического театра, как есть психологический роман, созданный Бальзаком. Он хвалит метод работы Московского Художественного театра, особенно дорожит постановками Чехова, где ему кажется, что и вещи, и даже само время было одушевлено и принимало участие во внутренней жизни героев, и рисует два типа актерской игры: искус-

ство представления, когда актеры только подражают своим персонажам, играя, как дети играют в лошадки, — и искусство-жизнь, искусство-правда, где актер не представляет персонажа, но подлинно живет его радостями и горем.

К последней игре стремится Московский Художественный театр, и сам Леонид Андреев старается создать драмы, удовлетворяющие требованиям этой правды, как один из образцов которых он называет свою пьесу «Екатерина Ивановна», построенную чрезвычайно оригинально (1912).

В ней Леонид Андреев поставил себе задачей уничтожить внешние события, сосредоточить все внимание на внутренней душевной драме. Просто убрать револьверные выстрелы, которые Чехов назвал: «не драмой, но случаем», казалось ему недостаточным и, вместо того, чтобы ими заключить драму, как всегда, он ими ее открывает. Тем самым все события предполагаются до начала драмы, и она может развиваться в глубине человеческих душ.

Еще не произнесено ни одно слово, едва поднялся занавес, как раздаются выстрелы: это обманутый муж мстит за измену жены. Но измена мнимая, ее не было, и это дает возможность мужу вернуться к прежней жизни и вести ее даже тогда, когда измена станет фактом. Но не то для жены. Родившаяся мысль обладает всей реальностью подлинного факта, может быть, даже большей, явившееся подо-

зрение делает свою работу и Екатерина Ивановна не только изменит своему мужу, но одержимая пробужденной чувственностью, будет падать со ступеньки на ступеньку, пока не докатится до положения почти проститутки. И тот муж, который поднятие первого занавеса приветствовал ревнивыми выстрелами, теперь, перед последним занавесом, послушно будет надевать ей калоши, провожая ее кататься с новым очередным любовником.

Так, мы видим: драма вывернута наизнанку. Не от тихого бытия до громкого внешнего события, как обыкновенно, но от такого события до мирной картины каждодневной жизни. Но внутри, в это время, словно ржавчина проела душу всех персонажей, и какими здоровыми, светлыми кажутся они тогда, когда находили силу стрелять, во вне проявлять свои страсти!

Очевидно, каков бы ни был натурализм, внешний или психологический, но вместо красочных картин широкой, светлой, пусть трагической жизни, он неминуемо ведет к разоблачению и анализированию язв и клинических случаев. Не желая того, Леонид Андреев своей «образцовой» психологической драмой дал очень сильное оружие противникам психологизма.

IX

ВНЕ-НАТУРАЛИСТИЧЕСКИЕ ОПЫТЫ М. Х. Т.

Рассмотренный нами до сих пор путь Московского Художественного театра весь прошел под знаком натурализма и психологизма, которые до конца оставались его направляющими вехами. Однако, были в его деятельности несколько моментов, когда он отходил от исключительного служения им и увлекался другими возможностями, производил опыты в другом направлении.

Первое такое отступление его совпало с тревожным временем в России, с Русско-японской войной и первой смутой, когда, под влиянием растущего символизма, театр основал первую свою студию, посвященную изысканию новых сценических приемов (о ее деятельности будет рассказано позднее) и поставил ряд пьес в новой, символической манере. Маленькие драмы Метерлинка, «Жизнь Человека» Леонида Андреева, «Драма жизни» Кнута Гамсуна, таковы главнейшие этапы этого периода, не имевшие большого успеха преимущественно оттого, что театр боялся разорвать резко с реализмом и не рисковал всецело отдаться символизму. Отсюда — двойственность, мешавшая целостности и силе впечатления.

Из пьес Метерлинка лучше других была сцена «Там внутри», где была показана реальная и мирная внутренность дома с обыкновенными людьми, не подозревающими близости несчастья. Отсутствие здесь символизма в приемах позволило театру использовать свои всегдашние средства и достичь хороших результатов. Напротив, «Слепые» произвели отрицательное впечатление. Были применены красивые световые и иные эффекты, расположение неподвижно сидящих персонажей было красиво, но внутренний смысл пьесы не был показан и почувствован, не был найден единый ритм, единый стиль для представления: так, одни из актеров держались обыкновенного почти бытового тона, другие — важно и торжественно декламировали.

Аналогично было впечатление от «Непрошенной», где совершенно не была передана тревога и предчувствие, наполняющие действующих лиц. На сцене были обыкновенные люди и обыкновенные вещи, не чувствовалось веяния мистики, и зрители оставались равнодушными.

Подобные неудачи очень скоро вернули театр реализму, о чем руководители его объявили публично на торжественном праздновании десятилетия своего существования, в 1908 г.

Как ни было кратковременно это увлечение символизмом, оно не осталось вовсе бесследным и показало театру, что существуют задачи иные, нежели

узко-натуралистические и психологические. Он не покинул реализма, но все же расширил рамки своего искусства, обращаясь к произведениям иных школ и привлекая к работе подлинных художников.

До сих пор, как это ни странно, театр обходился довольно посредственными художественными силами, оказываясь в этом отношении позади других русских театров, частных и казенных, где работали первоклассные мастера. Правда, покуда нужно только точное воспроизведение жизни, современной или исторической, художник-творец не нужен, а может быть еще и вреден, или опасен, внося свои изменения в единый режиссерский замысел.

Теперь театр, не делая никаких опытов с художниками так называемыми передовыми, обращается к признанным мастерам, как Александр Бенуа, Добужинский, Кустодиев, и действительно постановки с их участием в значительной степени отражают их влияние.

Так, в «Месяце в деревне» Тургенева, поставленном в 1910 г., более всего был передан стиль эпохи, ее нарядная красивость, едва ли вполне существовавшая такою в действительности, и это благодаря участию в ней Добужинского, давшего артистически-выписанные, сдержанные интерьеры, а также отличные костюмы, в которых сказывался весь барственный эстетизм того времени. Один из критиков так передает свое впечатление от этого спектакля:

«Чудесные декорации Добужинского, костюмы,

манера держаться артистов, прически, грим, — все в совокупности переносило нас в иную, уже далекую от нас эпоху 40-х годов, и на первом плане чувствовалось именно стремление отдалить от нас зрелище, как историческую картину, как переживание прошлого, как что-то от нас отошедшее, чужое и нам чуждое. И сам Тургенев казался нам не близким, живым поныне писателем, а тоже из «отошедших», чуть-чуть старомодным, как эти богатые вышивки на громоздкой мебели в салоне старинной усадьбы. В Московском Художественном театре стиль не только царит, но и несколько порабощает, сковывает игру артистов, и не раз впечатление: «как это стильно», — берет верх над тем впечатлением, которое получилось бы, если бы это было просто хорошо, т. е. хорошо по непосредственной передаче эмоций».

Констатируя «перевес стильности над психологией», критик отмечает, что все актеры равно стильны и спрашивает: «не слишком ли много стильности», и дальше говорит:

«На протяжении пяти действий исключительная стильность утомляет внимание, живая душа как бы затерялась в складках платьев, — одно эффектнее другого, это правда, — и только в редкие моменты прорывается искреннее чувство, несмотря на всю скованность игры и дикции».

Тут мы видим, таким образом, что перед художественной задачей стушевались основные стремле-

ния театра, который всегда старался показать жизнь за произведением, и психология еще не восторжествовала над обстановкой.

Участию Александра Бенуа, тончайшего знатока театра, театрального художника с большой эрудицией и вкусом, Художественный театр обязан одним из своих крупнейших успехов.

Именно, в 1913 г. театр поставил «Мнимого больного» Мольера, и Бенуа вдохновился основной тенденцией театра — показывать жизнь за пьесой, чтобы представить комедию Мольера не в тех условных декорациях, в которых она показывалась при авторе, но в обстановке тогдашнего буржуа, подлинно страдающего от разного рода мнимых болезней и действительных врачей. Бенуа не впал однако в протокольную фотографичность, напротив, его обстановка, сохраняя типичные для тогдашней буржуазной жизни черты, носит и следы забавного гротеска, в виде разных принадлежностей медицинского и госпитального обихода: разные преувеличенные склянки, ночные вазы и т. п. служат предметами украшения комнаты, где в глубоком кресле, с повязанной головой, сидит и страдает Арган — Станиславский. Последний показал в этой роли с своей стороны одно из своих лучших созданий, сумел дать почувствовать за чудовищным гротеском внешнего выражения почти страшную жуть человека одержимого, маниака, живущего иной, нездешней реаль-

ностью. С толстейшим носом и огромными шлепающими губами, Арган — Станиславский говорил и действовал с неожиданной серьезностью, а вовсе не в том подчеркнутом комическом тоне, каким привыкли его играть. Слушая его жалобы, не приходило в голову сразу же со смехом сказать: этакий здоровяк и притворяется больным. Перед нами был человек, которым овладела навязчивая идея и которая подлинно заставляет его мучиться, так как она стала для него большей реальностью, нежели сама действительность. И чем громаднее был этот больной, тем он становился страшнее. Он был уже словно из какого-то другого мира, и все вокруг были более его комичны или отталкивающи. Веселую, милую Туанет показала г-жа Лилина, создавшая настоящее живое лицо; и между этими двумя персонажами расположились другие, то искренно жившие, то рисовавшие забавные гротески.

В этом создании, как и во всей постановке, театр торжествовал победу своего метода в применении к старой, классической комедии, где обнаружились незнакомые прежде глубины психологии, и заключительная торжественная сцена посвящения в доктора прежнего больного из простой юмористической интермедии превратилась в тесно связанную со всей пьесой полную почти бредового смысла и значения картину, которой фантазия Бенуа придала очаровательные внешние формы.

В этом спектакле проявилось и другое устремление театра, о котором сказано выше, именно расширение репертуара. Узко-натуралистические современные пьесы не удовлетворяли Станиславского, который искал в мировой драматургии более монументальные образы для себя, более сложные задачи для всего театра. Надо было разбить штампы Чехова, надо было освободить актеров от игры только тех персонажей, которых они могут наблюдать в жизни и для воспроизведения которых не требуется особого творческого воображения, а достаточно внимательности и чувствительности. И вот, Станиславский ставит Мольера, Шекспира («Гамлет»), Гольдони («Хозяйка гостиницы»), Байрона («Каин»), стихотворные маленькие драмы Пушкина, вступая даже в конфликт с Немировичем-Данченко, который держался прежней точки зрения и продолжал ставить современные реалистические или психологические пьесы Мережковского («Будет радость»), Леонида Андреева «Екатерина Ивановна», «Мысль»), или из прежней русской литературы (Салтыков: «Смерть Пазухина», Достоевский: «Бесы — Николай Ставрогин»).

Постановки этого нового репертуара имели разную судьбу, колеблясь от триумфа «Мнимого больного» до полного провала «Каина», уже во время революции; обостренное внимание привлекла к себе постановка «Гамлета», к которой был привлечен английский режиссер, в Англии почти непризнан-

ный и незнаемый, Гордон Крэг. Она относится к 1910 г.

Привлечение к работе Гордона Крэга, отрицающего не только реализм, но и вообще жизнь в театре и заменяющего актера марионеткою, было бы просто необъяснимо в Художественном театре, если бы мы не знали уже натуру Станиславского, которому тесно становилось в тех рамках, которые он сам создал творчеству своему и своего театра и из которых он непрестанно искал выхода. Во всех этих попытках он стремился то вновь связать театр с запросами современности, с которою он потерял непосредственную связь после крушения в литературе натурализма, то сделать его способным воспроизводить любое произведение, независимо от его школы и направления. Гордон Крэг же был близок ему своим спиритуалистическим духом, стремлением всякую трагедию толковать, как чисто духовную проблему.

Согласно замысла Крэга, трагедия Гамлета развертывается в его собственной душе; приурочить ее действие к определенной эпохе, значило бы сузить ее значение, а потому оно должно развиваться в каких-то вневременных пространствах. Люди, окружающие Гамлета, реальны, но в то же время они порождены его больной, бредовой фантазией. Гамлет всегда реален, всех же остальных мы видим то как тени его души, с которыми он вступает в бой, то как лиц живых, ведущих свою убогую жизнь.

Постановка должна быть совершенно фантастическая. Огромные колонны, уходящие в небо, бесконечные ходы, нагромождения лестниц и волнистые занавеси, все это должно было увлекать зрителей в фантастический мир фатальных предначертаний, сурового рока и гибельной раздвоенности больной души.

Осуществить этот замысел полностью не удалось, хотя театр употребил много времени, сил и средств на это. Когда воздвигли гигантские колонны из дерева, оказалось, что установка и перестановка их требует бесконечного количества времени и рабочих, причем нельзя было устранить опасность для актеров. Стали тогда уменьшать высоту колонн, заменять плотное дерево фанерой, затем холстом, словом, вступили на путь компромисса между безграничной мечтой и конкретной сценической реализацией. Хотя сам Крэг в своей книге и советует своим последователям быть хитрыми в своей деятельности и итти на всевозможные компромиссы, однако, сам он оказался не в состоянии примириться с тем, что мог ему предложить театр, и уехал, не осуществив постановки. Она была докончена режиссерами и художниками театра, которые сохранили основной замысел Гордона Крэга, но придали ему более доступный характер. Постановка пленяла своей необычностью для сцены Художественного театра, но едва ли могло быть большое соответствие между отвлеченностью всего внешнего обличия сцены и

искусством актеров, в основе которого лежало со дня основания театра изображение живых и только живых людей. Если во всех почти постановках, где нужно было передать помимо непосредственной психологии еще иной, высший смысл, это театру не удавалось (символизм Ибсена и Метерлинка, «бесы» Достоевского в «Николае Ставрогине» и др.), то еще менее могло это удаться здесь, где вневременный замысел был придан пьесе не самим театром, а заезжим режиссером. Известная стилизация жестов и речи актерам, благодаря их дисциплинированности, несомненно удалась, но не больше. Сам же Гамлет, в исполнении г. Качалова, был красив, с красивым голосом, вдумчив, порою порывист, но не было цельного образа, равного бессмертной трагедии, и некоторые критики находили даже, что в нем повторен один из русских персонажей из породы «лишних людей», чеховских героев, тех русских «гамлетов», которых обессмертил Тургенев. Если это мнение и не может быть принято за своей крайностью, то бесспорным остается, что, лишенный трагической силы и пафоса, г. Качалов не мог создать в «Гамлете» полный образ, а тем более создать «нового» Гамлета, созвучного нашему времени.

Так, построенное на основании натурализма и психологизма, здание Московского Художественного театра давало трещины почти каждый раз, что ему ставились задачи с ними несвязанные.

X

НЕСКОЛЬКО ИТОГОВ

Мы закончили рассмотрение деятельности Московского Художественного театра и можем теперь подвести некоторые итоги. На это мы имеем тем большее право, что со времени революции театр испытывает естественный упадок творчества, проявившегося только в одной и крайне неудачной постановке «Каина» Байрона, и сами руководители театра обратились к новым и несколько чуждым их основным театральным устремлениям формам сценического искусства: Немирович-Данченко сгруппировал вокруг себя студийную молодежь для постановок оперетток (наибольший успех из них имела «Дочь мадам Анго»), Станиславский руководил занятиями в школе казенного оперного театра и ставил там отрывки из разных опер. Длительные гастроли артистов театра во главе со Станиславским заграницей вообще пресекли возможность новых постановок, которые осуществляются в Москве, под руководством Немировича-Данченко, при участии молодых сил; не отказываясь еще от принципов натурализма, руководители театра не могут, однако, не признать наличие каких-то новых тенденций, которые требуют

иных методов постановки, расширения и большей эластичности применявшихся ими до сих пор. «Лизистрата» Аристофана, поставленная недавно Немировичем-Данченко, служит исключительным показателем этой новой эволюции театра, идущего по пути сближения с новейшими методами постановок, которым ранее он был непрестанно враждебен.

Таким образом, настоящий момент в жизни театра, совпадающий с его двадцатипятилетним юбилеем, заключает некоторую полосу его деятельности,которую мы в праве изучать и оценивать, как некое замкнутое целое, не предугадывая того, в какие формы выльется его дальнейшее творчество.

Каков же удельный вес четвертьвековой работы театра? Каков его вклад в общую эволюцию русского сценического искусства? Каково, наконец, отношение к старой русской театральной традиции, так исковерканной и искаженной в упадочные годы конца XIX века?

Всякая революция рождается из отрицания предшествующей эпохи, на которую опирается, пользуясь ею, как трамплином для своего творчества. Потому в ее новых формах, как в двояко-выпуклом стекле, мы часто можем узнать старое время, но вывернутое наизнанку. Положительная сторона революционной деятельности заключается не только в принесении нового, но и в оживлении того, что накануне было предано забвению и гибели, но за то

хорошее в прошлом часто уничтожается в разрушительном потоке.

Так же естественно произошло и с искусством Московского Художественного театра, исходившего из отрицательных черт традиционного русского театра. И хотя при ближайшем рассмотрении выясняется, что он был законным преемником всей русской театральной школы, однако, его искусство оказалось диаметрально противоположным тем формам ее, в которые она воплотилась в конце XIX столетия.

Если в традиционном театре вся мертвая сторона: костюмы, декорации, аксессуары и т. д. была в пренебрежении, — она станет первой заботой Художественного театра; если раньше не ценили ансамбль и дорожили индивидуальным актеромгастролером, — теперь мы увидим чудесную жизнь толпы при отсутствии или незаметности центрального героя; если там царила всецело традиция и подражательность, здесь будет полный разрыв с ними, и от актеров потребуется подлинная жизнь и новизна.

Так, обратное отражение старого обнаруживаем мы в Художественном театре, и понятно, что в начале вся критика против него направляется на принесение им в жертву сильных сторон старого театра. Пусть такая критика была нередко вполне справедлива: мы теперь, зная происхождение различных

черт нового театра, не можем не признать законности их и даже нужности для того, чтобы сдвинуть театр с той мертвой точки, на которую он попал в предшествующую эпоху. Гораздо важнее то, что театр нередко становился в противоречие сам с собой, своим взглядам и принципам. Так, враждуя с ложной театральностью, он пользовался театральными эффектами столь широко, как никакой другой театр ни до, ни после него; стремясь к возрождению творчества в театре, задавленного традициями и шаблонами, он подавлял индивидуального актера и культивировал толпу, где если нужно творчество, то лишь у одного режиссера; мечтая вызвать подлинные чувства, подлинную жизнь в театре, живую душу (по слову Станиславского: «театр есть художественное раскрытие жизни человеческого духа»), он прибегал преимущественно к помощи бутафории и машин.

Эти противоречия, — отчасти дань творческим увлечениям, отчасти следствие присущей всякой школе односторонности, — не остались скрытыми от руководителей театра, и мы видели, что постепенно он преодолел многие из них, отказавшись от разных прежних приемов, обеспечивших ему шумный успех и популярность вначале, и даже отрекшись от некоторых из своих первоначальных взглядов.

Чем больше, однако, Художественный театр отличался от упадочного реалистического театра конца XIX века, тем теснее связывался он с прежней

реалистической традицией. Сопоставление требований Щепкина и Гоголя с утверждениями и осуществлениями Художественного театра, показывает ясно, что он не только продолжил их идеи, но и довел их до логического конца. Лучшего ансамбля, большей естественности, большего проникновения актера ролью, чем в Художественном театре, представить себе уже нельзя.

И в этом — главные достоинства его творчества, которые и определили его характер. И на этом пути театр оживил весь сценический механизм и, кажется, не осталось в нем ни одного винтика, который не испытал бы благотворного действия нового театра.

В этом оживлении проявилась воля того, чьи присутствие и деятельность сообщили поистине новизну творчеству Московского Художественного театра, именно, режиссера. Роль его в старину была невелика и ограничивалась чисто техническим оборудованием спектакля, иногда же его и вовсе не было: актер, игравший главную роль в пьесе, руководил ее репетициями и нередко заботился преимущественно о том, чтобы выгоднее оттенить сцены и места, где он сам действовал. И такое отношение к режиссеру было всеобщим: его полезность и значительность была под большим сомнением, а уж чтобы увидеть в нем творческий элемент, согласиться на его руководительство и главенство, да об этом никто бы и слушать не стал.

Когда Качалов был приглашен в Художественный театр, одним из доводов в пользу принятия приглашения ему приводили, что в этом театре «гениальный режиссер — Станиславский», но это мало ему говорило, ибо на искусство режиссера он, вместе со всей актерской братией, держался тогда такого взгляда, о чем рассказывает в своих воспоминаниях:

— «Зачем режиссеру быть гениальным? Разве нужна гениальность, чтобы выбрать к спектаклю подходящий «павильон» или даже, в крайнем случае, заказать декоратору новую декорацию (по ремаркам автора) или удобнее разместить на сцене актеров, чтобы они не закрывали друг друга от публики. Да настоящие, «опытные» актеры и сами великолепно размещались на сцене, без всякого режиссера. Что еще может сделать режиссер, какую он может проявить «гениальность», — я совсем не представлял себе в те времена».

И, однако, именно этот, как-будто ненужный в театре человек и обеспечил первые шумные успехи Художественного театра, больше того, дал яркие произведения искусства, красоту и значительность которого прежде и не подозревали.

Ибо он принес то единство общего замысла, которое редко доступно актерам, пекущимся каждый прежде всего о своих ролях, и ему подчинил весь спектакль. Все в последнем до мельчайших деталей

было проникнуто пафосом единого творческого плана, который не признавал мелочей, имеющих второстепенное значение. И это сообщало представлениям и полную гармонию, слитность человека и обстановки, но также и определенную индивидуальность каждому из них. Кочевание условных павильонов из одной пьесы в другую, равно как и собранные с улицы статисты, или одинаковые трюки и «приемчики» под галерку актеров, — на все это был положен строжайший запрет. Ничего случайного или незначительного не было на сцене, ибо в основу каждого спектакля клалось глубокое изучение пьесы, ее эпохи, страны и т. д., и потому зритель лишь в исключительных случаях мог быть шокирован какими-нибудь ошибками или небрежностями в изображении какой бы то ни было жизни. Но то же изучение посвятил режиссер и самому сценическому аппарату, из которого извлекал эффекты, которых прежде никто в нем не подозревал. Режиссер играл на нем, как на послушном инструменте, и требовалось ли показать феерическое зрелище, яркую натуралистическую картину, или нежную импрессионистическую акварель, широкую историческую фреску или интимный быт, — инструмент этот никогда не изменял. Не всегда верен или удачен бывал режиссерский замысел, но никогда не страдал он от недостаточной гибкости или разнообразия возможностей, заключенных в самом сценическом механизме.

Это позволило театру достигать и полнейшей иллюзии, и сильнейшего впечатления от сценических эффектов, доводя их до крайней силы и мощи, или приглушая до едва слышного шопота, и разнообразя тонко подобранными, незаметно нарастающими оттенками. Сказанное относится в одинаковой степени к эффектам световым, как и звуковым.

В актерскую игру театром внесено не менее важное изменение, и прежде всего это относится к ансамблю, который был достигнут здесь действительно беспримерный. Но и индивидуальному творчеству актера сообщены черты подлинной новизны: он не только перенес искусство актера из области внешних эффектов в глубину внутреннего переживания, но и это последнее снабдил, благодаря найденным им методам работы, свежестью и непосредственностью непрерывно возникающего и развивающегося творчества.

Художественные задания и высокий общий уровень дела театра, также сказались в репертуаре. За крайне ничтожным количеством, все поставленные им пьесы принадлежат к числу выдающихся произведений русской и иностранной драматургии, и строгость выбора была, может быть, даже чрезмерна, так как отрывала театр от каждодневной жизни литературы, с которой у него не всегда была непосредственная связь. Если можно говорить о том, что Художественный театр создал свой репертуар, то

это относится лишь к первому периоду его творчества, именно, к пьесам Чехова, Горького и их сверстников, но и их было не много. В дальнейшем же его репертуар все меньше и меньше заполняется новыми пьесами русских авторов, ища спасения или в пьесах старых или иностранных, и все чаще и чаще не только в печати, но и его представителями произносится слово «кризис» театра из-за отсутствия современного репертуара. Начав свою деятельность Чеховым, театр с течением времени оторвался от новых побегов русской литературы, и его спектакли, представлявшие ранее двойной интерес — новой постановки и новой пьесы, постепенно утрачивали последний.

В этом сказалась участь театра, определенная тем, что он всю свою жизнь и до последних дней провел под знаком натурализма и психологизма: пусть в этом была его связь с русской традицией, выросшей на психологическом реализме, но несомненно и то, что он только продолжил и обновил ее, но не мог расширить ее до включения в нее новых тенденций искусства.

В этой преданности его школе, узкой и ограниченной, как всякая школа, главная причина его недостатков и его поражений, которые на всем протяжении деятельности театра остаются всегда одинаковыми. При рассказе об отдельных постановках, мы уже говорили о них, а потому не будем возвра-

щаться к изобилию бутафории, к культу мелочей, к подавлению вещностью, ко всем этим чертам, которые вызывались внешним натурализмом. Такие же последствия имел и сменивший его психологизм, принижавший часто героев до уровня обыкновенного человека, раздроблявший внешнюю форму произведения, не дороживший самоценностью слова, пренебрегавший пластической стороной спектакля, которую так ценили и Пушкин, и Гоголь, и Островский. Но как внешний, так и психологический натурализм вел к одному и тому же результату: к подавлению идеи пьесы, к уничтожению ее замысла, поскольку он выходил за пределы верности жизни или правдивости чувств.

Если неудача Художественного театра в постановках пьес Метерлинка может быть отнесена на долю их несценичности, то почти постоянные катастрофы, каковыми заканчивались постановки пьес Ибсена, объясняются именно этим. Пьеса «Власть Тьмы» погибла под грудой внешне-этнографических мелочей; пьесы Ибсена меркли вследствие чрезмерного преобладания психологизма. Забвение золотых слов Щепкина «чувство необходимо в искусстве, но настолько, насколько позволяет общая идея», больно карало театр. Всю символическую надстройку северного драматурга театр просто отвергал, трактуя его пьесы узко реалистически и от актеров требуя обыкновенной их личной психологии.

Таким образом, методы театра и самый подход его к искусству доведенные до крайности, возведенные в принцип, стали губительны для самого театра не вознося искусства над жизнью и даже подкапываясь под техническую сторону его. Как мы видели, руководители театра заметили указанные последствия и ищут новых выходов из того замкнутого круга, в котором он заключен. И если расширяется репертуар, меняются приемы постановок, то даже в свою «систему» Станиславский вносит существенные изменения, стремясь возродить внешнюю форму актерского искусства и допуская рождение жестов и интонаций ранее возникновения чувств, определяющих его.

Путь Художественного театра, а вместе с ним и всей реалистической традиции русского театра, пройден до конца, его формула изжита, дальше в этом направлении итти некуда, так как Художественным театром доведены до последней крайности все положения этой традиции. И если возможны на этом пути дальнейшие завоевания в виде образцовых постановок, то никаким открытиям места уже нет и все они будут в известном смысле перепевами старого, — если театр не сумеет решительно обновить свое искусство, попытки чего им, как мы знаем, уже и делаются. Что такое обновление возможно, что превращение крайностей натурализма и психологизма в широкий и вольный реализм, допускаю-

щий дальнейшее развитие искусства, не исключено — в этом убеждает то, что именно из среды Художественного театра выделяются все новые и новые театры, сохраняя с ним непосредственную зависимую связь, оставаясь в той же плоскости искусства, что и он, тем не менее каждый эволюционирует совсем по-своему.

Эти театры носят название Студий Московского Художественного театра и достигли сейчас уже количества четырех. Каждый из них имеет свое определенное лицо, с отличным репертуаром и своеобразными методами постановки. Даже старшая из них, первая Студия, начавшая с постановок в крайнем натурализме, и та сумела найти новые приемы постановок, не изменяя, однако, своей сущности.

Мы не можем, конечно, останавливаться на их деятельности, как она ни интересна. Но их существование показывает нарождение традиций Московского Художественного театра, традиций, способность к развитию и видоизменению которых, может быть, предохранит их от вырождения и штампа и сохранит живучесть и свежесть.

В последнем случае искусство Художественного театра, являющееся одним из высших достижений русского театра в прошлом, окажется чрезвычайно плодотворным для его будущего, — подготовит его.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

БОРЬБА С НАТУРАЛИЗМОМ

I

НОВОЕ МИРООЩУЩЕНИЕ

Было бы ошибкой думать, что проявившееся с такой силой и блеском в деятельности Московского Художественного театра натуралистическое и психологическое движение захватило и все остальные русские театры, и что никакое иное направление не разнообразило жизни сценического искусства начала XX века.

Напротив, сценический натурализм очень скоро вызвал против себя мощный протест, значительность которого заключалась не только в том, что он искал новых путей и новых средств выразительности в театральном искусстве, но главным образом в том, что он явился откликом новых взглядов, вкусов, верований, целым роем ворвавшихся в жизнь и в искусство и заполонивших также и театр. Вследствие этого, новое направление с самого начала не было узко-театральным техническим начинанием: его интерес, смысл и цели были гораздо шире и заключались в отражении нового мироощущения и в приспособлении к нему театрального аппарата.

Еще в конце 80-х и начале 90-х годов прошлого века отдельные голоса одиноких поэтов: Мережков-

ского, Минского, Бальмонта, Брюсова, глухо и редко перекликались между собой, предвещая новую эру. Но тогда их никто не слушал, не замечая, проходили мимо них, останавливаясь разве, чтобы высмеять причудливых оригиналов, или сдержанно похвалить, если кому-нибудь из них (например, Минскому) ненароком удавалось сказать несколько гражданских фраз в привычном духе тогдашней русской поэзии. С началом нового века, и особенно в года смежные первой русской революции, положение резко изменилось: новые творцы во всех искусствах наступали уже густой толпой, в обладании полного мастерства, их нельзя было замолчать или игнорировать, их, имеющих в авангарде всех представителей антиреалистических и, в частности, символических течений на Западе, и преимущественно во Франции, во главе с Бодлером, Верленом, Рембо, которых до того не хотели знать, а теперь не могли уже не признать. Целый новый мир неожиданных, небывалых идей и чувств ворвался в русскую жизнь, перевернул привычную схему искусств и их взаимоотношений с жизнью. И дело было еще глубже, ибо новизна коснулась всего мироощущения, взрыла основания прежней философии и заменила недавнее позитивное и материалистическое спокойствие неясным трепетом религиозных и мистических прозрений.

Это движение проявилось повсюду, и потому

выражение его в литературе, как и в других искусствах, а также и цели, которые они ставили себе теперь, были в значительной степени однородны. И прежде всего оно стремилось отвоевать свою независимость и самостоятельность от всяких иных побочных соображений, в России это прежде всего означало — независимость от соображений политических и общественных, — провозгласить свою самоценность и самоцельность.

Если русской литературе присваивался «героический» характер, который усматривался в ее социальной роли; если еще недавно «красота», как ненужная и бесполезная, была взята под подозрение, и критик Писарев, с беззаботностью социалистического футуриста отрицал Пушкина, как поэта женских ножек, а сапоги предпочитал Шекспиру, а стих Некрасова: «поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан» был непременной предпосылкой к каждой оценке всякого поэта, — то теперь поэты стремятся с наибольшей яркостью и резкостью выкрикнуть свою полную и принципиальную независимость от всяких идей, вне поэзии лежащих, свое право на полную беспринципность.

Неколебимой истине
Не верю я давно,
И все моря, все пристани
Люблю, люблю равно, —

восклицал Брюсов. Бальмонт с присущим ему по-

рывом «слагал стихи» «мимолетности», объявляя себя «для всех» и «ничьим», возводя в принцип вечную переменчивость, и оба они искали своих верховных законов в своем искусстве, понимаемом нередко довольно формально: «я любил лишь сочетанья слов», до крайности сужал свои вкусы Брюсов.

Подобные заявления, в иных выражениях повторявшиеся представителями и всех иных искусств, имели огромное значение, ибо освобождали, наконец, русское искусство от посторонних ему задач и подчиняли каждое из искусств своим собственным законам, диктуемым его собственным материалом.

Общественная роль русской литературы была сыграна: последним, искусство Максима Горького дошло до дна русской жизни и там обнаружило революцию. Вся Россия, кроме тонких верхов, но до самых густых низов и до последних закоулков задавленной души, была революционизована, везде зрел бунт, оставалось только непосредственное действие, и литературное, художественное слово было слишком слабым оружием для этого. Исчерпав свою тему, использовав материал, искусство, как всегда, уходило вперед, к новым задачам, мало заботясь о том, как практически будут реализованы его заветы, и получая кличку реакционного в тот момент, когда оно от непосредственного социального бунта переходило к глубокому духовному перевороту.

Ибо, хотя и объявив свою независимость и под-

чиненность лишь эстетическим законам, искусство одновременно обнаружило свое устремление к проблемам религиозным и окрасилось мистикой, сменившей затхлый материализм и позитивизм. Если для врагов обращение к религии было возвратом к суевериям, то привычка мыслить в плоскости общественной заставляла самих сторонников нередко видеть в ней более высокий план тех социальных потрясений, которые предчувствовались в России.

Тогда — это могло казаться праздными разговорами, но теперь, когда весь мир «в огне», нельзя не признать верности того чувства, которым были проникнуты наиболее чуткие в России в то еще время, далекое и безмятежное. Ясное предчувствие грядущих переворотов охватывает всех; для одних они рисуются в социальных перестройках, для других — в мировых катастрофах, знаком или отголоском которых должны лишь явиться и война, и революция. И еще для третьих, зараженных модной теософией, в них должно родиться новое религиозное сознание, должно наступить новое царство святой Софии.

«Мы еще не знаем, где произойдет землетрясение, но стрелка сейсмографа уже отклонилась в нашем сердце», говорит Александр Блок.

Все реальное получало новую ирреальную значимость и глубину. Если у Чехова уже мир начинал просвечивать и письмо утончалось до того, что

позади обыкновенных слов обнаруживался второй, более глубокий смысл, то теперь самый внешний мир становился лишь знаком чего-то непреходящего, вечного, нематериального. «Alles Vergängliches ist nur ein Gleichniss», говорил Гете, и эти слова становятся символом веры символизма. Метерлинк слышит «шопот вечности на горизонте» и в каждом материальном пустяке реальной жизни видит отблеск вечных законов, руководящих мирами и человеком, между всем, существующим есть какая-то внутренняя глубокая связь, делающая все — одним, и «соответствия» переплетают в одно самые разнородные явления. «Белые кони» Ибсена проносились за окнами самого реального из домов, унося его жителей в иное царство, в иные миры.

В эти миры вовлекалась и вся Россия, со всем искусством своим и литературой. Если каждое из них, подчиняясь своим законам, ставило себе свои частные цели и задачи, то общим им всем было это одинаковое для всех мироощущение, которое было не литературным измышлением, но подлинным сдвигом всей психики начала века.

Могло ли в ней остаться место для реализма или натурализма, когда самая жизнь переставала быть реальной и превращалась в случайный отблеск мистического спиритуализма?

Символизм, нео-романтизм, декаденство, модернизм, такими и иными кличками окрестили те тече-

ния, которые шли на смену реализма и которые уводили прочь от материальной жизни искусство, бывшее для одних его представителей — религиозным исступленным пророчеством и подвигом, и для других — сладкой «ложью» Оскара Уайльда.

Так подрывались все основы, на которых воздвиг свое здание М. X. Т.

II

ФИЛОСОФИЯ НОВОГО ТЕАТРА

Вторжение новых веяний в театр ознаменовывается созданием целого ряда идеологических построений, оправдывающих их цели и сущность. Символизм и декаденство, подобно всяким школам, швыряют разные манифесты, строят теории, приобретающие значение почти столь же важное, как и сами сценические реализации, которые очень часто стояли много ниже их философских обоснований.

Этот преизбыток идеологии объясняется прежде всего тем, что новые школы ставили театру задачи, прежде ему неведомые и едва ли вполне осуществимые. Покуда театр принимался, как «подражание природе», изображение или преображение ее, все было сравнительно просто и ясно. Натуралистические излишества можно было объяснить увлечением, крайностью, писанные декорации и бутафорские предметы на место реальных вещей — назвать неизбежной условностью, — и все оставалось на своем месте, авторы продолжали создавать людей, актеры изображали людские страсти. Но как только эта формула признавалась неудовлетворительной, как только реальность изгонялась из жизни, лишь мистическая

сущность которой служила предметом искусства, так становилось необходимым создать и новую театральную эстетику, и переделать весь театральный механизм, такой неизменно вещественный, пересоздать и актера, непременно и всегда реального.

На этом пути театр сталкивался с необычайными трудностями, которые вынуждали его принимать героические решения, порою искажавшие и взрывавшие его сущность, пока, наконец, не обнаружилась самая невозможность символического театра в его первоначальной, прямолинейной форме.

Неудивительно поэтому, что развитие нового театрального искусства идет параллельно двумя путями: практики и теории, и всякая отдельная постановка приобретает значение и смысл не только по ее эстетической удачности и совершенству, но и по тому, что она приносит в подтверждение или опровержение театральной философии. И пусть верно, что в конечном счете решают сценические реализации, а не замыслы и намерения, а тем паче не философские отвлеченные рассуждения; все же мы не можем не считаться с тем, как было на самом деле, и мы не можем миновать театральную идеологию нового русского театра, как нельзя говорить о футуризме, не упомянув о его манифестах, или о романтическом театре Виктора Гюго без рассказа о предисловии к драме «Кромвель».

Новое искусство, усталое от плоскостей реализ-

ма, искало более широких заданий, ставило себе более возвышенные цели, и проблемы мировые, отвлеченные, идея Бога и рока вновь наполняют его. И чем более тяготилось оно фотографической копией действительности, показываемой театром натуралистическим, чем более оно задыхалось в «музее восковых фигур», куда увлекал его этот театр в погоне за реалистической детализацией, тем с большей страстностью мечтало оно о театре античном, о происхождении которого из религиозного культа проникновенно поведал Ницше, властитель тогдашних дум, и который сливал зрителей и исполнителей в едином молитвенном пафосе, питаемом вековечными проблемами мифа и религии. «От ненужной правды современных сцен я зову к сознательной условности античного театра», писал поэт Брюсов. И эта мечта была всеобщей, и театр терял свои привычные черты, превращаемый в Храм.

Не одно мистическое мироощущение способствовало развитию этой мечты: многие явления искусства, не связанные непосредственно с символической школой, невольно наталкивали на ту же мысль. Давно уже Вагнер придал религиозный характер своим операм; пляски «божественной» Айсидоры Дункан сулили возрождение античных хороводов, расцвет безгрешной наготы; Рейнгардт сумел увлечь самые широкие круги зрителей могучим пафосом «Эдипа», показанного в цирке, где греческая

толпа сквозь ряды публики заполняла арену; Гордон Крэг мечтал о таинственных божествах со «священных берегов Ганга», — эти и многие другие явления, казалось, делали близкой мечту о рождении нового Театра-Храма, где зрители сольются с актерами в едином экстазе, закружатся в общем «хороводе». Идея о подобных общих плясках была одно время чрезвычайно распространена и мощна, ей никто не мог противостоять, но если одни видели в ней самое яркое выражение античного духа и самое полное слияние эстетики с религией, то для других, сторонников социалистических доктрин, в ней воскресали сцены народных празднеств времен французской революции, и они повторяли вслед за писателями Запада, что «в социалистическом обществе театра не будет, а будут только хороводы».

Такое слияние сцены со зрителями не только уничтожало самую идею «четвертой стены» в искусстве, но требовало разрушения и рампы, и последнее было отнюдь не простым техническим усовершенствованием освещения, но вопросом идеологическим, принципиальным, религиозным. Здесь жизнь сливалась с искусством, растворяясь одно в другом.

— «Долой рампу, эту заколдованную грань между актером и зрителем, — восклицал, например, теоретик нового театра, Вячеслав Иванов. — Сцена должна перешагнуть за рампу и включить в себя общину, или же община должна поглотить в себе

сцену. Довольно зрелищ. Мы хотим собираться, чтобы творить, чтобы деять соборно, а не созерцать только».

Здесь мы видим весь размах, который приобретал новый взгляд на искусство: последнее не оторвано от жизни, но есть творчество жизни, произрастающее из нее и ее трансформирующее. Пассивного восприятия искусства быть не может, ибо такому созерцателю оно остается книгой за семью печатями. Искусство не есть, как утверждал Вагнер, следствие скудости жизни: напротив, последняя, как полная по края чаша, расплескивается искусством.

— «Долой рампу, — говорит он же, — это значит — долой всякое разграничение между призванными и непризванными, между посвященными и непосвященными в тайны театрального творчества, в секреты сценического ремесла».

Такое «посвящение» зрителей вместе с тем, несомненно, уничтожало все секреты ремесла, самое сценическое ремесло. Но оно и не нужно, так как искусство есть одно — дух и молитва.

Этот мистико-религиозный характер тогдашних взглядов захватывал даже представителей крайних рационалистических и позитивных общественных группировок, и не кто иной, как Луначарский, мечтал о том времени, когда «свободный, художественный, постоянно-творческий культ превратит храмы в театры и театры в храмы», — и распространялся он

на все стороны и проявления театрального искусства, так что художник Бенуа в балете видел ту «литургичность, о которой мы стали усиленно мечтать в последнее время».

Конечно, в этом театре-храме, посвященном некоему мистико-религиозному культу, все методы и приемы должны быть совершенно различны в сравнении с театром реалистическим, театром обыкновенным.

Искусство не есть подражание природе, ибо самая его цель есть разглядеть сущность мира за его внешними нарядными покровами, проникнуть сквозь них в умопостигаемую идею вселенной, и художник есть тот, по слову Александра Блока, «кто роковым образом, даже независимо от себя, по самой природе своей, видит не один только первый план мира, но и то, что скрыто за ним, ту неизвестную даль, которая для обыкновенного взора заслонена действительностью наивной».

Изображать внешнюю реальность мира не есть задача искусства, да и не могла бы она никогда сравняться с подлинным, реальным, живым миром, ибо, по выражению Гете, «живой мопс всегда лучше нарисованного».

Если угодно, новое искусство более всякого другого стремилось изображать жизнь, но в ее самой глубинной сущности, ноуменами заменяя феномены. Но тем яростнее зато была его вражда к

последним, которые подвергались безжалостному преследованию и изгнанию отовсюду, а, значит, и из театра: ни декорации, ни бутафория, ни костюмы, ни игра актеров, не должны вдохновляться жизнью и отражать ее внешние обличья. Не реалистическим или натуралистическим должен быть театр, но условным, намеренно и последовательно условным: это и есть та «сознательная условность античного театра», о которой говорил выше Брюсов.

Мы увидим впоследствии, в какие формы вылилась на практике эта идея условного театра. Разбирая же постановки, выдержанные в этих принципах, Брюсов отмечал, что они не идут до конца в желательной условности, сохраняя полу-реалистический характер: они то вносят реальные предметы в условные, ничего не выражающие декорации, то позволяют актерам копировать жесты и интонации повседневной жизни, хотя постановка ей совершенно чужда. Таким образом, следует, что не только театр не должен стремиться воспроизвести жизнь, но ничего в нем не должно и напоминать ее. Брюсов допускает, что будущему театру удастся добиться этого и со сцены будет изгнана всякая реальность; но как же быть с самим актером, с его телом, которое всегда останется живым и реальным, с «жизненностью самого голоса, с живым цветом лица, с живым сиянием глаз?» Другого способа нет, как заменить актера марионеткой. Но такой механический

театр никому не нужен, и «посещать его придется лишь людям со слабым воображением, которым книги недостаточно: для людей, обладающих фантазией, театр окажется излишним».

Брюсов верно определил: в театр марионеток упирался символический театр. Вслед метерлинковским «драмам для марионеток», сколько пьес родилось, где вместо живых людей двигались петрушки, фигуры из балагана, традиционные персонажи арлекинады! А Гордон Крэг прямо заявлял о необходимости заменить актеров сверх-марионетками, и стон стоял от «засилья» режиссеров, которые то «дергали за веревочки» актеров, то требовали: «дайте мне самых глупых и бездарных актеров, если они будут послушны, я покажу вам чудеса», но всегда подавляли актерскую индивидуальность и творчество.

Сводя весь театр к этому актеру-машине, поэт Федор Сологуб, крайний солипсист, представляющий себе мир, как «декорацию, за которою таится Моя душа», требует «театра единой воли», воли, которая принадлежит автору. Рядом с ним поэтому никакое другое творчество не терпимо и не нужно и, хотя он тоже мечтает о хороводах, когда «пляшущий зритель и пляшущая зрительница придут в театр и у порога оставят свои грубые, свои мещанские одежды, и в легкой пляске помчатся», однако, он прямо требует, чтобы актер был как марионетка: «для человека это необходимо», кротко замечает он,

и рисует такую картину желанного ему театрального зрелища:

«Автор или заменяющий его чтец, бесстрастный и спокойный, сидит около сцены, где-нибудь в стороне. Перед ним стол, на столе — пьеса, которая сейчас будет представлена. Чтец начинает по порядку, с начала. Читает название драмы. Имя автора. Эпиграф, если он есть. Затем перечисление действующих лиц. Предисловие или замечания от автора, если они есть. Первое действие. Обстановка. Наименование находящихся на сцене лиц. Выходы и входы актеров, как они обозначены в тексте драмы. Все ремарки, не опуская даже и самых маленьких, хотя бы в одно только слово. И по мере того, как чтец около сцены читает, раздвигается занавес, на сцене открывается и освещается указанная автором обстановка, выходят на сцену актеры и делают то, что подсказывается прочитанными ремарками автора, и говорят то, что указано текстом драмы».

В таком крайнем своем виде, идея Сологуба, хотя и тесно связанная со всей его философией, не могла быть, конечно, никогда осуществлена, но бесстрастный чтец, восходящий еще к средним векам, появился в Московском Художественном театре, при постановке «Братьев Карамазовых», обязанный читать отрывки из романа, необходимые для понимания связи представляемых сцен, а мысль параллельного действия нашла себе применение в спектаклях

С. П. Дягилева. Впрочем, разве у Гете мы не находим такой оценки Шекспира:

— «Шекспир производит впечатление только жизненной силой своего слова; это особенно становится ясным, когда слышишь чтение его произведений; слушатель не увлекается ни хорошею, ни дурною игрою. Нет выше наслаждения, как слушать с закрытыми глазами правильное, обычным голосом, чтение его произведений, не декламирование, а простое чтение».

Но, несомненно, что такие заявления равнозначущи упразднению и уничтожению театра. Поэтому Брюсов предлагает иное решение вопроса, для чего надо исходить из основной сущности театра, а именно, из присутствия на сцене актера: — «рядом с живыми людьми неуместны и невозможны ни подделки под действительность («реалистические» постановки), ни ее схемы («условные» постановки)». Нужны на сцене подлинные предметы, но вовсе не те, которыми действующие лица драмы могли бы быть окружены в жизни, а лишь те, которые связаны с драмой единством стиля, как-то «портьеры, разноцветные ковры, застилающие сцену, скамьи, покрытые материей или мехами, ряды колонн, массивные постаменты, в высь уходящие ступени и т. д.». Словом, он возвращался к тому типу постановок, которые были в старину, когда пьесы ставились просто на фоне ковров или занавесок или настояще-

го здания и т. п. И эта точка зрения нашла себе многократное выражение в так называемых упрощенных постановках, для которых чаще всего пользовались сукнами, чередованием занавесок, а мотивы архитектурных декораций были даны Гордоном Крэгом и Адольфом Аппия, причем первый отстаивал также и «фантастический» костюм, то-есть не связанный непременно определенной эпохой и характером.

Этот взгляд Брюсова на искусство театра был чрезвычайно плодотворен, так как, подрывая натуралистические тенденции его, особенно в области внешней постановки, он считался с присутствием реального актера и его свойствами. Но вместе с тем он разрушал всю теоретическую концепцию символического театра, допустив в нем подлинную реальность. Тем самым, его предложения новой сцены приобретали чисто технический характер, не зависящий ни от какой идеологии, и сукна, колонны, равно как отсутствие рампы, лестницы, слияние актеров с зрителями и т. д. могли применяться ко всяким постановкам, и ими пользовались всевозможные театры для самых разнообразных целей. Для искусства театра это был не малый результат, но для символизма это был тяжелый удар, который вносил разрыв между им и его созданиями.

Еще более серьезный удар был нанесен символическому театру из среды символистов же и был тем смертельнее, что касался самого существа сцениче-

ского искусства, самой сердцевины символической философии его.

Андрей Белый первый указал на невозможность и ненужность символического театра, по самому существу символизма, и вскрыл всю произвольность и внутреннюю бессодержательность схемы «театр-храм» в современном обществе, на том основании, что всякий храм предполагает наличие Бога, единого для всех его посетителей: какому же Богу желает служить новый театр? Покуда его нет, праздны речи о театре-храме: «Храм остается Мариинским театром, а риторика остается риторикой», остроумно заключает он. Столь же убийственной и насмешливой критике подвергает он и мечты о всеобщих хороводах, которыми забавляли себя в то время поэты и театралы. Античные жертвенные пляски, вызываемые единым религиозным, молитвенным пафосом, невозможны в современном раздробленном обществе, и, рисуя юмористическую картину такой пляски, Андрей Белый заключает: «Нет, уж лучше закружиться в вальсе с хорошенькой барышней, чем водить хоровод с действительным тайным советником».

Этим вырывалось из под ног нового театра все идеологическое обоснование, которое так возносило его над театром реалистическим. Приходилось вернуться к утверждению, такому прозаическому, что театр есть театр, и чтобы не признать себя разбитым, не капитулировать перед традиционным теат-

ром, стараться наполнить самое понятие театра новым содержанием, не выходя из его рамок. Однако, такое признание отвлекало от театра философско-литературные круги, которые на один миг объединились вокруг него. Теперь их в нем ничего не прельщает. Новый театр, на один момент собрав в себе, как в фокусе, мечты и чаяния целого литературного поколения, ныне вновь удаляется в свою специальную область, и это имеет двойное последствие. С одной стороны, театр, наконец-то, получает возможность провозгласить свою полную независимость от всех посторонних соображений, будь то политические прописи или религиозные абстракции, и этот путь, как увидим дальше, и становится путем нового театра; с другой стороны, сценическое искусство падает в глазах элементов, театру посторонних, и вопрос: что есть театр, получает неожиданно резко-отрицательный ответ. Театр не только не есть храм, театр не есть даже искусство, театр вообще не имеет права на существование.

Таков был вывод, к которому пришел остроумный критик Ю. Айхенвальд, долго наблюдавший жизнь Московского Художественного театра и неудовлетворенный ни им, ни каким-либо другим театром. Его статья, сперва напечатанная под заглавием «Конец театра», позднее перепечатанная под новым заголовком: «Отрицание театра», явилась событием не меньшим, нежели какая-нибудь парадная поста-

новка в лучшем театре, вызвала много шуму, массу возражений, ей посвящались собрания, где деятели разных лагерей старались опровергнуть необычайно логическое построение критика и спасти театр от той моральной и эстетической смерти, которую констатировал Айхенвальд.

Сущность его аргументации сводится к следующему. Писанная драма закопченна и совершенна сама по себе и ни в каком «довоплощении» не нуждается, напротив, всякая прибавка ее только губит. Сцена может только иллюстрировать текст пьесы, и потому она доставляет удовольствие лишь тому, кто любит «книги с картинками». Современному читателю, избраннику высшей культуры, она абсолютно не нужна, напротив, он в сто раз больше получает от пьесы, когда читает ее один, в своей комнате, за рабочим столом, при свете одинокой лампы, нежели смотря ее в пышных залах, среди нарядной праздной толпы. Его уже не может захватить иллюзия сцены, она не обманывает его, ибо Гамлеты теперь не только на сцене, но и в зрительном зале.

Но театр совершенно явно искажает произведения, ибо, воплощая их, он их сужает, а присутствие бутафории, декорации, аксессуаров делает искусство гораздо более грубым, вещественным, материальным, нежели оно есть на самом деле, в книге. Особенно присутствие актера, всегда реального, вредно для искусства, которое всегда есть притвор-

ство, преображение. Между тем, актер претендует еще на роль творца! Но разве истинное творчество может быть коллективным? Творец может быть только один, и у Бога нет сотрудников.

Но если бы даже и признать коллективное творчество, может ли работа актеров быть названа творчеством, искусством? Актер лишен инициативы, он повторяет чужие слова: может ли быть творец без собственных слов? Но более того, он принужден слушать суфлера, ему подсказывают: видан ли когда нибудь творец, которому суфлируют?

Подобными парадоксами пестрела статья Айхенвальда, которую он начинал словами: «театр переживает в наше время не кризис, а конец», и которую он мог бы закончить тем диалогом из Малларме, который взят эпиграфом в программах театра Вье-Коломбье:

— «Allez vous au théâtre? — Non, presque jamais. — D'ailleurs, moi non plus».

Вывод, к которому пришел Айхенвальд, был не случаен и очень показателен, являясь логическим продолжением того отрицания символического театра, которое провозгласил Андрей Белый. Но он знаменовал не только разрыв известных литературных кругов с новым театром, но и тот длительный репертуарный кризис, который переживал перед началом европейской войны Московский Художественный театр, разошедшийся в свою очередь с лите-

ратурой, и которого не мог победить своими пьесами и теорией психологического театра Леонид Андреев, о чем речь была выше. Все это свидетельствовало, что идейные основы того обновления сценического искусства, которое было начато Художественным театром и в совершенно ином направлении продолжено театрами авангарда начала XX века, были изжиты, и требовалось новое усилие для того, чтобы сообщить новый пафос театральному творчеству.

Однако, мы забежали вперед ради целостности изложения философских построений. Практически, театр еще находился в самом начале пути, и для его работников задачей было: создать новое искусство театра, основанное на отрицании натурализма. Богатая дарованиями плеяда режиссеров, непрерывно пополнявшаяся все новыми и новыми силами, бросается в эту борьбу. Их цели, приемы, методы далеко не однородны, напротив, они часто вступают между собой в острые разногласия и резкие столкновения. Но все они объединены этой чертой: враждой к натурализму, и еще: признанием самоценности и независимости театрального искусства, и из всего их значительного количества мы в дальнейшем остановимся на тех четырех, которые достигли наибольших сценических побед и которые отразили в своей деятельности и взглядах с отчетливейшей рельефностью различные стороны нового театра.

III

ИНОСТРАННЫЕ ВЛИЯНИЯ

Прежде чем перейти к дальнейшему изложению театральной эволюции в России, нам приходится коротко познакомиться с теми иностранными влияниями, которые сыграли в ней известную роль и заняли прочное место в русской сценической идеологии. Не имея возможности говорить о многих театральных манифестациях, имевших свое значение в то время, мы ограничимся только двумя авторами, книги которых стали обязательным умственным багажом каждого русского театрала, доводами которых щедро пользовались русские полемисты, и идеи которых, в тех или иных комбинациях, находили то теоретическое, а иногда и практическое применение в России.

Книга создателя Мюнхенского Художественного театра, и автора нескольких пьес, Георга Фукса «Революция театра», еще до появления ее в переводе, стала известна в России, дав повод окрестить этим именем «революции» и то, что происходило в русском театре.

Впрочем, многие отказываются видеть в воззрениях Фукса подлинную революцию, находя, что он слишком много уделяет места роли художника

и архитектора в театре. Однако, нельзя не видеть, что он пересматривает весь театральный механизм и подвергает его коренной ломке, не говоря, однако, ни о конце, ни об отрицании самого театра.

Прежде всего, автор восстает против засилья в театре литературы. На место прежнего драматурга, тесно связанного с театром, бывшего в нем актером и режиссером, как Мольер или Шекспир, нынешний поставщик театральных пьес не больше, как обыкновенный литератор, в тиши своего кабинета нанизывающий гладкие литературные фразы и выдумывающий «проблемы», разрешать которые он предлагает актерам на сцене. Должна ли была и смела ли уйти из дому Нора («Кукольный Домик» Ибсена) и бросить своих детей? — такой вопрос начинает обсуждаться посвюду после представления театральной пьесы. И театр превращается в общественную кафедру, где дебатируются всевозможные вопросы, интересующие литераторов или парламентариев, но совсем не интересные для сцены, которая должна быть занята одним: творчеством сценических форм. Первое, что необходимо для реформы театра, это освободить его от власти литературы, изгнать из него литераторов и так называемые литературные пьесы, допуская лишь подлинные театральные произведения. Этот призыв пришелся русским так по душе, что до сих пор автору готовы отводить самую второстепенную роль в театре.

Столь же неудовлетворительны, по мнению Фукса, и театральные помещения. Восстановляя их историю, автор напоминает, что нынешний тип их создан в век Возрождения и был приноровлен для придворных пышных развлечений и оперных представлений. Этим объясняется устройство зала, с ярусами и ложами, где публика больше заботилась о том, чтобы видеть друг друга и себя показать, нежели чтобы смотреть происходящее на сцене. Огромная сцена была предназначена для разных дивертисментов, хоров и балетов, и сложные машинные приспособления делали возможными постановки феерий.

Для драмы, ни такой зал, ни такая сцена абсолютно не нужны. Актер не может уйти вглубь сцены, ибо вся его мимика пропадет, да и режет глаз контраст между ним, не уменьшившимся в росте, и аксессуарами, выдержанными в плане перспективы. Неудивительно поэтому, когда актер в сильном месте устремляется к суфлерской будке: его толкает естественное чувство стать там, где его лучше всего будет видно и слышно. Близко придвинутый к авансцене фон, на котором отчетливо проектируется фигура актера, вот наилучшее сценическое обрамление для драмы. А рампа, бросающая ненатуральный свет снизу и искажающая его лицо, должна быть, конечно, уничтожена.

Нынешний тип зала должен быть заменен амфитеатральным.

Но и самый актер оказывается утерявшим свое прежнее мастерство, и является психологом и литературным иллюстратором, а отнюдь не актером, мастером сценических форм. Орудием его творчества является его тело, со всеми его физическими данными и свойствами, жестами, позами, голосом, мимикой. И, как нельзя ставить актера спиной к публике, что лишает его мимики, то-есть половины его выразительности, так не может быть актер, не обладающий гибким телом: актер родился из танцовщика, это твердо помнит Георг Фукс. И не в драматическом театре находит он последних актеров, а лишь в цирке, да в мюзик-холле, где «еще ценится мужчина», где культивируется тело, его сила и красота. Отсюда ждет он возрождения сценического искусства, которое не должно быть подражанием жизни, не должно стремиться к иллюзии, но должно подчиняться своему ритму и стилю, как всякое иное искусство. Так восстановляется полная самостоятельность и независимость театра.

Хотя Георг Фукс и глубоко подкапывается под здание современного театра, однако, все рассуждение свое он ведет с чисто театральной точки зрения, а потому его идеи оказали огромное влияние на русскую театральную мысль, нашедшую в нем сторонника по борьбе с натурализмом.

Еще более решительным врагом натурализма явился Гордон Крэг, но его взгляды питались со-

всем другими истоками и к другим приводили результатам. Его значение было не меньшим, но, очень родственный символизму, он должен был разделить его судьбу.

Эдуард-Гордон Крэг, сын известной английской артистки Эллен Терри, создатель и редактор журнала «Маски», до сих пор почти не нашедший применения своему чудесному дарованию на родине и живущий во Флоренции, где бережно хранит замкнутый театрик, автор нескольких книг о театре и художник, — он целиком вышел из глубокой, страстной ненависти к натурализму.

«Как чудесно! Совершенно, как в жизни!» иронизирует Гордон Крэг по поводу натуралистических ухищрений, и прибавляет: «если это наш девиз, такова наша цель, тогда, разумеется, все превосходно». На самом деле, «искусству нет никакого дела до реализма», и вся полнокрасочная, многоцветная жизнь лишь жалкая шелуха, в которую заключен бессмертный дух. Выявить его, вот назначение искусства, вдохновительницей которого становится на место жизни — смерть, которая Крэгу представляется «весной в полном расцвете». Значит, и театр должен стремиться выразить мистическую основу мира, «дух, сущность идеи» произведения, и для «Макбета», например, достаточны вместо декораций, — скала и окутывающий ее туман. Точно также и костюмы не должны копировать житейские

костюмы определенной эпохи, но быть фантастическими, воображаемыми.

Всей этой концепции вредит своим присутствием актер, не могущий расстаться со своим телом, и на последнее направляет свои удары Крэг. Как сценический материал, оно очень невысокой цены: недостаточно покорно, мало изменчиво, подвержено случайностям и т. д., и по существу не может быть «инструментом даже для души, обитающей в этом теле». А между тем, «человек своей личностью может завоевать лишь весьма мало, но своей душой он может постичь и изобрести такое, что завоюет все на свете».

Поэтому актер должен быть изгнан из театра и заменен сверх-марионеткой, послушно исполняющей единую волю творца сценического действия. Но кто же этот творец? Здесь новый грех современного театра, воображающего, что в искусстве могут одновременно быть несколько творцов. На эту роль претендуют и актеры, и драматурги, и режиссеры, и художники, которые соединяют свои искусства в странной надежде, что «все искусства могут смешаться и образовать одно». И каждый приносит в театр искусство, имеющее ценность помимо него, то-есть не являющееся материалом только одной сцены. Композитор создает прекрасные музыкальные произведения, драматург пишет литературную вещь, художник выполняет задания живописные,

и тем они разрушают единство театрального произведения. Обыкновенный театральный маляр лучше всякого художника-творца в театре. Но где же единый творец, «мастер сценического искусства?» Такого нет, но лишь тогда, когда он явится, «дремлющая муза театра» проснется.

Этот мастер должен знать весь театр так же хорошо, как скрипач знает свою скрипку. Он не должен быть ни композитором, ни художником, ни драматургом, но должен совмещать в себе все данныя их, поскольку они нужны для театра. Он должен уметь создать сценарий, набросать декорацию, управлять электричеством, движением масс, конечно, при помощи покорных помощников, но главное, он должен создавать и вынашивать единый замысел сценического представления. А оно имеет одну задачу: «посредством движений дать откровение вещей невидимых», ибо «все проистекает из движения, даже и музыка»; и именно театрам, родоначальником которых является «идеальный танцовщик», «выпала самая высокая честь — быть жрецами высшей силы, движения».

Таков театр Крэга.

В этих его идеях мы находим много мотивов, которые мы уже встречали, и будем не один раз встречать при разговоре о русском театре.

Не у него ли почерпнул также Айхенвальд

многие положения для своего «Отрицания театра»? Но Айхенвальд, отказав театру в титуле искусства, отвергнув его, на этом остановился. Крэг на развалинах старого театра, хочет создать новое небывалое искусство. Какова будет его ценность, — до его осуществления рано гадать.

IV

СТУДИЯ М. Х. Т.

Капризная судьба пожелала, чтобы Московский Художественный театр, против которого направлено было в первую голову новое театральное движение, дал ему начальный толчок, сразу выдвинувший его в первые ряды русского театрального искусства и привлекший к нему внимание если не широких театральных кругов, то, во всяком случае, литературного и артистического мира.

В 1905 г. театр решил основать Студию, цели которой были приблизительно те же, что и в позднейших студиях, существующих и по днесь. Студия должна была явиться зародышем будущих провинциальных театров, руководимых принципами М. Х. Т., подготовлять новых актеров, давая молодым силам более случаев совершенствоваться, нежели мог им предоставить театр, где не часто сменявшиеся постановки сполна расходились между основными актерами труппы. Кроме того, имелось в виду изыскание новых методов постановки для тех пьес, которые по тем или иным причинам не входили в репертуар театра.

Таким образом, Студия понималась, отчасти, как

подготовительная мастерская, преимущественно для молодежи, отчасти, как провинциальное расширение центрального театра, и ни о каком антагонизме между ею и самим театром не думалось. Только приглашение режиссера Вс. Э. Мейерхольда свидетельствовало о том, что руководители театра подлинно хотели искать новых путей, которых их собственные опыты в театре не открывали. Но едва ли они предвидели, к чему приведут эти «искания».

Между тем, на первом же заседании сотрудников Студии, которое состоялось 5 мая 1905 г., были приняты решения, уже заставлявшие предвидеть более радикальное направление, которое могло привести и к столкновению с основными тенденциями Художественного театра.

На этом заседании был оглашен отрывок из одной статьи Антуана, но не для того, чтобы его принять, а, наоборот, чтобы, исходя из него и разрушая его доводы, обосновать свое, новое понимание театрального искусства. А через Антуана Студия метила в Художественный театр.

«Театр Студия должен стремиться к обновлению драматического искусства новыми формами и приемами сценического исполнения», — таково было общее и пока неопределенное решение, вынесенное на первом заседании, и которое должно было быть наполнено содержанием в дальнейшей работе. Последняя была непродолжительна: не прошло года, как Сту-

дия была вовсе закрыта руководителями Художественного театра, не показав даже ни одного спектакля публике. И все же, она сыграла заметную роль в истории русского нового театра, ибо здесь вырабатывались те первые принципы против натурализма, которые стали сигналом для общего восстания против него, отсюда пошла революционная волна, вскипавшая впоследствии грозными валами в других театрах. Непосредственно же она явилась подготовкой к последующей деятельности ее руководителя В. Э. Мейерхольда, который открывает собою блестящий ряд русских режиссеров-новаторов, часто враждебных друг другу, но объединенных одним — непримиримой враждой к натурализму. Как далеко ни уходила бы эволюция каждого из них, сколь резко ни расходились бы их пути, сводившие их иногда для резких столкновений и поединков, — исходным пунктом для них всех служит всегда эта вражда к натурализму, к подражанию жизни на сцене.

В дальнейшем мы познакомимся с деятельностью каждого из них, установим их взаимоотношения и различия. Сейчас же мы должны обратиться к их родоначальнику, первому, бросившему вызов Художественному театру не во имя старых лозунгов бытового реалистического театра индивидуального актера, а во имя новых целей, нового искусства.

Мейерхольд входил в состав основного ядра труппы Художественного театра, приведенного ту-

да Немировичем-Данченко из Филармонии, и за первые годы существования театра сыграл несколько значительных и даже главных ролей (Треплев в «Чайке», Иоганнес в «Одиноких» и др.) и порою имел хороший успех. Но с начала нового века, реалистический репертуар его уже не удовлетворял, и он образует в 1902 г. «Товарищество Новой Драмы», с которым ездит по провинции, ставя спектакли чуждых до того России драматургов: Метерлинка, Гофмансталя, Пшибышевского, Верхарна, Тетмайера, Рашильд и др.

Лучших актеров этого Товарищества, которое с тем вместе прекратило свое самостоятельное существование, Мейерхольд ввел в открывшуюся Студию: естественно, что она не могла следовать путями Художественного театра.

По мнению Мейерхольда, возрождение театра всегда идет от новой литературы. В своих исканиях он поэтому исходит от нее. Русской новой драмы еще не было, было новое лишь мироощущение; но зато были уже иностранные пьесы, хотя и не очень обильные, но все же достаточные для первых опытов. К ним он и обращается, и сразу же оказывается, что прежние приемы игры, прежняя постановка, основанные на реалистических и натуралистических принципах, совершенно неудовлетворительны для новых задач. Неудача символических постановок самого Художественного театра тоже подтверждала это. Надо бы-

ло, таким образом, искать новых приемов, новых путей для игры и постановки тех новых пьес, которые уже существовали и ждали своего часа для появления на сцене.

Метод пока был чисто отрицательный: не надо, чтобы походило на жизнь. Но это общее положение влекло за собой целую систему новых отрицаний, базировавшихся на той критике натуралистического театра, которая заставила Мейерхольда покинуть Московский Художественный театр и променять спокойную работу в первопрестольной на бездомные скитания по провинции.

Критика эта ведется в различных направлениях, касаясь как самих принципов и приемов натурализма, так и неминуемых последствий его, а также его предпосылок. Мейерхольд зло смеется над стремлением перенести жизнь на сцену, где бежит водопад, льет дождь из настоящей воды, строятся настоящие комнаты, дома в несколько этажей с дубовыми лестницами, подлинными дверями и отдушинами, и указывает, что оно ведет лишь к развитию машинизма в театре и все равно не может дать желаемых результатов: ибо пусть ветер качает гирлянды цветов, — одежды действующих лиц не развеваются; пусть построена настоящая часовенка и настоящий овраг, а всякий зритель видит, что небо изображено голубым холстом с тюлевыми оборочками вместо облаков.

Еще сильнее режет глаз соседство действительной вещи с нарисованной, а также соседство натуралистических ухищрений для обмана глаз с актером. Настоящее дерево рядом с написанным на декорации производит тот же диссонанс, что на панорамах; холмы на сцене, нарисованные уменьшающимися вглубь сцены, составляют нестерпимый для глаза контраст с актером, остающимся того же роста, стоит ли он на авансцене или у задника.

Копия жизни неминуемо приводит к желанию все сказать, ничего не оставить недосказанным. Сцена наполняется тысячами предметов, ненужных для драмы, но воспроизводящих мелочи жизни. Если действующее лицо говорит о том, что собака воет, надо воспроизвести этот вой. Если говорится о пейзаже, надо его показать; когда кто уезжает, надо изобразить топот копыт и звон бубенчиков, — словом, все сказано, все показано, и зрителю остается только смотреть и слушать, но фантазия его молчит, ибо к ней не обращаются, напротив, все делается, чтобы она замолкла.

«Можно не досказать многого, зритель сам доскажет и иногда вследствие этого в нем еще усилится иллюзия, — вспоминает Мейерхольд слова Льва Толстого. — Но сказать лишнее, все равно, что, толкнув, рассыпать составленную из кусочков статую или вынуть лампу из волшебного фонаря».

Придерживаясь точки зрения Шопенгауера о не-

обходимости для искусства «будить фантазию», влиять на слушателя через нее, почему оно должно «не все давать нашим чувствам», верный принципу Маллармэ о «suggestion», как цели искусства, Мейерхольд приводит слова Вольтера: «le secret d'être ennuyeux, c'est de tout dire», и отмечает дальнейшие последствия, которые неминуемо вытекают из указанной черты.

Это прежде всего любовь к подробностям, к вводным элементам, к частностям. Каждая роль разбивается на мелкие куски, которые тщательнейшим образом анализируются, а затем эти кусочки старательно складываются. Каждая деталь развертывается в целую сцену, хотя бы она и не имела никакого значения для действия. В результате — суть пьесы, главное в ней пропадает, остаются лишь разорванные, яркие эпизоды. Не так ли пропал «синтез цезаризма» в «Юлии Цезаре» за калейдоскопом жизненных сцен? В третьем действии «Вишневого сада», где предчувствие катастрофы сплетается с дребезжащими звуками бала, театр так увлекся изображением короткой сценки с фокусами, что основной мотив — предчувствие катастрофы — оказался задавлен, не выявлен. К подобным же житейским сценкам театр прибегает и для оживления «скучных», или наиболее ответственных в пьесе мест: едят, убирают комнаты, завертывают бутерброды и т. д., и это опять-таки затушевывает главную суть ее.

«Я хорошо запомнил, говорит Мейерхольд, как ловко ел исполнитель роли Тесмана (в «Гедде Габлер»), но я невольно не дослышал экспозиции пьесы».

Из этой критики вырастают уже и положительные утверждения. Прежде всего, упразднение всех этих мелочей и передача основного, главного. Так возник метод «стилизации», цель которого не копировать во всех деталях тот или иной стиль, век, обстановку, но одной-двумя яркими, характерными чертами передать ощущение его, его лицо.

Художник Денисов, в I-м акте «Крамптона», передает характер мастерской художника огромным полотном, занимающим половину сцены. Еще ярче была работа художника Ульянова над пьесой «Шлюк и Яу» Гауптмана, которую ставили в стилизованном «веке пудры». Королевская спальня, например, была передана «нелепо-пышной постелью преувеличенных размеров, с невероятными балдахинами», подчеркивая пышность и богатство и внося ноту иронии, свойственной пьесе.

В этой постановке нашла себе место и та нарочитая «условность», которая впоследствии станет на известное время основным лозунгом деятельности Мейерхольда. Третья картина была планирована так. Голубое небо в белых барашках. Красные розы вдоль всей сцены по линии горизонта. На авансцене, вдоль рампы, тянутся боскетные беседки, в роде корзин, в них сидят придворные дамы и вышивают

одну и ту же ленту иглами из слоновой кости, все в такт, как одна. Здесь уже нет помина о сходстве с жизнью, здесь намеренно подчеркнуто расхождение с нею сцены, и подбор красок на костюмах и декорации, как и звучащая музыка должны создать один ритм, подчиняющий себе все действие.

Наиболее решительный шаг в этом направлении был сделан художниками Сапуновым и Судейкиным, которым была поручена постановка «Смерти Тентажиля» Метерлинка и которые своей работой и увлекли театр на новый путь. На том специфическом языке, который бывает присущ каждой замкнутой школе, задача, выполненная ими, получила название «разрешения постановки на плоскостях». То есть прежнюю глубокую сцену, с разными реалистическими построениями, где двигался актер, вызывая контраст между своей фигурой и нарисованными перспективными декорациями, Сапунов и Судейкин заменили лишь одним декоративным фоном, с которым должна была сливаться фигура актера, искусственно превращаемая в часть декоративного узора. Здесь уже сам актер переставал быть реальным, и последнее препятствие к разрыву сцены и жизни было устранено. Теперь предстояло только так переделать этого актера, чтобы своей игрой он не дисгармонировал с этой постановкой, но сливался с ней.

Если для художника толкование сцены, как пло-

скости, было лишь возвращением к двухмерности живописи, а отказ от реализма лишь развязывал его декоративную фантазию, то актеру, человеку из костей и мяса, с человеческими чувствами, которыми он привык передавать такие же человеческие чувства героев, новый взгляд на театр знаменовал почти что полный отказ от себя. И потому здесь далеко не так успешно шла работа, и покорно располагаясь, ради декоративности замысла, по принципу фресок или барельефов, воспроизводя послушно жесты, заимствованные с той или иной картины, актеры все же не могли всецело превратиться в декоративное пятно и своими голосами или мимикой нарушали нередко гармонию, впадая в прежнюю человеческую чувствительность. Получался не условный, но лишь наполовину реалистический театр, о чем повествует поэт Валерий Брюсов, близко стоявший к Студии:

— «Актеры, изучившие условные жесты, о которых грезили прерафаэлиты, в интонациях попрежнему стремились к реальной правдивости разговора, стараясь голосами передать страсть и волнение, как они выражаются в жизни. Декоративная обстановка была условна, но в подробностях резко реалистична».

Победив в постановке житейский мелочный натурализм, Мейерхольд того же требовал и от актеров. Не случайные подробности жизни и быта должны они передавать своей игрой, но ту характерную

сущность, которая определяет данное лицо, его существо, ту идею, которая лежит в основе пьесы, те законы, которыми управляется мир, поскольку они отражаются в драме. Влияние символизма здесь чувствуется очень сильно. Актер призывался изобразить не данное конкретное лицо из жизни, но идею его, синтез, поэтому всякие мелкие житейские черточки, дрожание голоса и т. п. недопустимы. Должна быть холодная чеканка слов, трагизм должен выражаться внутренним трепетом, но внешне спокойно и почти холодно, с улыбкой на лице. Равным образом, пластика актера не должна соответствовать прямому смыслу слов, ибо еще в пьесах Чехова стал ясен второй смысл слов, внутренний диалог, который прячется за внешним, непосредственным значением произносимых фраз: жесты актера должны отвечать этому внутреннему смыслу, хотя бы они находились в противоречии с внешним значением. Торопливые движения, которые встречаются в жизни, тоже не должны иметь места на сцене, ибо они, во-первых, разрушат всю декоративность группировки и ритм декоративных линий, рассчитанных на неподвижность, а во-вторых, они не соответствуют той внутренней, мировой значительности и важности, которые становятся целью актерского творчества.

Так возникает, как логическое следствие «условного» театра, театр неподвижный, и ради него Мейерхольд готов даже забыть декоративный принцип,

из которого он родился, и рассматривает актера вновь в трех измерениях, превращая его в статую. Слова Бодлера: «je hais le mouvement qui déplace les lignes», торжествуют в театре, который по самому существу своему динамичен.

Таковы были первые теоретические и практические результаты, к которым пришел Мейерхольд к концу своей работы в театре «Студия», и которые здесь остались неизвестны публике, так как театр этот никогда не открылся, но зато были с тем большею решительностью показаны в том театре, куда Мейерхольд перешел из Студии и спектакли которого явились первой публичной демонстрацией принципов условного театра.

V

ТЕАТР В. Ф. КОММИССАРЖЕВСКОЙ

Вера Федоровна Коммиссаржевская одна из величайших русских артисток и, без сомнения, лучшая в начальные годы XX века. Она воплотила в себе новый образ современной женщины, которая, как Нора, утверждает свою личность, провозглашает свое я и смело вступает в борьбу за свои, ей самой не вполне ведомые права. Но в ней же нашла выражение и вся беспокойная тоска катастрофической эпохи, все неясное устремление вдаль, пресыщение зримым материальным миром, жажда проникнуть в неразгаданные тайны вселенной и жизни. Ее широко раскрытые, глубокие синие глаза, с вопросом глядевшие на зрителя, ее неповторимый, низкий певучий голос, дрожавший как струна, влекли за собой, уводили куда-то вне этого мира, обещали какие-то разгадки, обещали но не давали, и тем еще сильнее волновали пробужденным и неудовлетворенным беспокойством. Обаяние Коммиссаржевской было колдовским, массы зрителей, так же как изысканные поэты, складывали к ее ногам свою влюбленность. Ее творчество словно выходило за рамки искусства, перерастало его, обнажая живую, больную душу,

но никогда не достигало законченности классического стиля. И в этом — еще ярче сверкала ее современность, делавшая ее вдвойне дорогой.

«У меня больная душа, — писала она в одном письме, — и я жгу ее с двух концов, чтобы не чувствовать вечной боли».

Но зритель чувствовал эту боль, и так как на собственную его душу уже легла тревожная тень грядущих последних событий, он не без мучения подчинялся игре Коммиссаржевской, словно рассматривая свою душу, очищенную, обнаженную перед лицом мировых катастроф.

Коммиссаржевская играла роли несложные, простых веселых девочек-подростков, но восходила и до большой драмы, внося в нее свое мятущееся беспокойство, и в каждой роли дрожала и звучала ее больная, раненая душа. Трагедия прошла по ее личной жизни, превратив ее в артистку, и что бы она отныне ни играла, более или менее громко и отчетливо слышались всегда рыдающие скрипки трагедии, хотя трагические образы остались навсегда недоступны ей. Молодая беззаботность первых ролей сменялась глубокой, волнующей и никогда неудовлетворенной драмой.

«Что бы я ни переживала, — говорит она в другом письме, — для меня нет счастья, потому что раз моя душа найдет удовлетворение, — ее уже не будет, я буду уже не я».

Естественно, что роли современные находили в ней идеальную исполнительницу: в ее словах действительно звучал второй, внутренний диалог, она распахивала окно в другой мир, одними интонациями, мучительным трепетанием голоса и глубокими музыкальными фразами погружая зрителя в мистику и превращаясь сама, без нарочитости или рассудочности, в символ. Нина Заречная в «Чайке», Соня в «Дяде Ване» Чехова, как Гильда в «Строителе Сольнесе» или «Нора» в «Кукольном домике» Ибсена, как и много других, были ее непревзойденными созданиями.

Но даже в более старые пьесы, смысл которых был прямее, непосредственнее, она вносила то же свое безпокойство, сообщая им новый характер, новую глубину, не всегда предвиденную автором. Нельзя было всегда сказать, чтобы она давала новое толкование образу, создавала новый тип: но она обнажала душу героини, как-будто извечно раненой, и перед ней все перипетии, все коллизии пьесы казались случайными, не имеющими значения, ибо душа страдала бы и помимо, без них. Не из-за тех или иных обстоятельств терзается душа, но оттого, что душа предвечно больна, эти обстоятельства становятся роковыми, а для всякой иной души они не имели бы никакого значения. Так, «Безприданница» Островского, где материальная необеспеченность ложится тяжким грузом на героиню, заставляя ее выйти замуж за нелюбимого, мелкого чиновника, и

убивая ее дух, превращалась у Коммиссаржевской в идеальный женский образ, брошенный в грубость земной жизни, в чистый дух, томящийся «в мире печали и слез».

Театра, как формы актерского творчества, ей уже мало и, подобно Дузэ, покидавшей его и желавшей разрушить его для создания нового поколения актеров-творцов, Коммиссаржевская хотела навсегда бросить театр, лелея в себе другую мечту, — о создании новой театральной школы, такой, где не столько занимались бы актерской техникой, сколько воспитывали бы души.

Мятущаяся, ищущая, неудовлетворенная, она всю свою артистическую жизнь провела в беспокойных поисках того неосознанного, чем горела ее душа, и словно легкое пламя, полыхая по Руси. Любимица петербургской публики, она не могла успокоиться в рутине казенного Александринского театра, она уходит из него, чтобы искать счастья в гастролях по провинции и в столицах. Успех сопровождает ее всюду. Наконец, в 1902 г., с невиданным дотоле совершенством сыграв «Родину» Зудермана, в Петербурге, расширив самую идейную сторону пьесы, она становится предметом шумных оваций публики, которая заполняет сцену, забрасывает ее цветами, читает ей стихи, и требует, чтобы она осталась навсегда в северной столице. Потрясенная, растроганная, Коммиссаржевская находит только одни сло-

ва: «Господа, я ваша», но ими она давала торжественное обещание исполнить желание зрителей.

Действительно, вскоре она становится во главе собственного театра, который открывается в Петербурге и здесь играются пьесы Ибсена, Гауптмана, Чехова, Горького, Найденова, Чирикова, Гуцкова, и др. Близится революция, и репертуар получает все более явную общественно-революционную окраску.

Такая работа не может удовлетворить Коммиссаржевскую. Если артистка и получила свободу и независимость творчества, которых не имела в затхлости казенной сцены, то само творчество это оказывалось слишком суженным и, право же, ее тоска питалась далеко не экономическими, социальными или политическими несправедливостями.

В таком состоянии находилась она, когда она встретила Мейерхольда. Чем мог он ее привлечь или увлечь? Неподвижностью? «Статуарностью»? Словами, «падающими, как капли в глубокий колодезь»? Конечно, нет. Ей нужны были не эти внешние измышления новейшей актерской техники, но возможность выразить свою душу. И вот новая драма, новый взгляд на искусство, уход от ограниченности реализма в загадочность и необъятность символизма, вот что пленило ее. В этом почувствовала она родное своей душе, своим неясным запросам, которым надеялась найти ответ в туманном мистицизме символического театра.

Сохранилось письмо Коммиссаржевской, где она так передает впечатление от этой встречи с Мейерхольдом:

— «Пока скажу только одно, что беседа наша произвела на меня самое отрадное впечатление. В первый раз со времени существования нашего театра, я не чувствую себя, думая о деле, рыбой на песке».

В 1906 г. в театр Коммиссаржевской, перешедший из Пассажа в новое помещение, на Офицерской улице, главным режиссером приглашается Мейерхольд.

Все было необычайно в новом театре, поражая зрителей, заслуживая одобрение друзей и яростные нападки врагов. Веселенькие занавески, дешевые украшения, игривый занавес, весь привычный убор храма оперетки или фарса исчез, и театр приобрел строгие очертания: весь белый, с колоннами, лишенный каких бы то ни было украшений, с занавесом темного сукна, медленно раздвигавшимся в обе стороны. Единое красочное пятно — это был передний занавес, расписанный Бакстом, греческим храмом и сфинксом подчеркнувший устремления руководителей к религиозным истокам сценического искусства, к античности, Востоку.

Каждый спектакль превращался в сражение между сторонниками и противниками нового искусства. Судьба этого театра не походила на судьбу Московского Художественного театра, который до-

вольно быстро добился признания и образовал преданную публику. Здесь, напротив, с каждым спектаклем росла вражда широкой публики и большой прессы. Ибо тут было поистине все новым: приемы игры и декорации надо было так же навязывать вкусам зрителей, как самые пьесы, нигде до того не шедшие, еще не знаемых авторов-символистов, русских и иностранных. И эта вражда была так сильна, что распространялась даже на такое пустяшное и, в конце концов, целесообразное нововведение, как непривычная нумерация стульев: четные номера по одну сторону среднего прохода, нечетные — по другую.

Зато, напротив, молодежь, студенты и студентки высших учебных заведений Петербурга, сразу признали театр своим, поверили в него, его судьбу рассматривали как свою собственную, с ним связали надежды на обновление русского искусства. Ибо, подлинно, театр становился в центр целого движения, где артисты, поэты, художники, вместе творили новое искусство. Повсюду возникали кружки молодежи, кружки новой поэзии, где декламировались новые стихи, исполнялась новая музыка, и члены их стекались в новый театр, чтобы публично отстаивать и защищать новое дело. И в самом театре устраивались такие же вечера, субботники, куда набивалась масса народа, и которые обставлялись с некоторой декадентской торжественностью. Читались сти-

хи, исполнялась музыка, теперь всеми признанные, а тогда здесь искавшие приюта от непонимания и глумления широкой публики, и груды альбомов с репродукциями разных старых художников должны были научить актеров исполнению их будущих ролей.

Принципы, которые были положены в основу работы театра, были те, к которым пришел Мейерхольд в Студии. Глубокая сцена была уничтожена, задний фон близко придвигался к авансцене, служа фоном для актеров, располагавшихся на нем без резких движений, имитируя барельефы или какие-нибудь картины. В подборе красок, в линиях группировок искали определенную гамму, известный ритм, которому должен был соответствовать ритм скупых движений, как и ритм голоса, нередко сопровождавшийся музыкой. Житейские страсти и волнения не служили предметом изображения театра, только очищенные, вневременные страдания занимали его. Потому актеры держались почти неподвижно, говорили на одной-двух нотах, и все местные, бытовые черточки бывали стерты в постановке, как и в игре, и всякая пьеса проецировалась словно в вечности, извлекался ее сокровенный, вечный смысл.

Вот это обстоятельство вызывало особенно сильное нарекание против Мейерхольда, ибо находили, что для него актеры не больше чем марионетки и что он их губит, не позволяя играть по-человечески,

а заставляя воплощать какие-то отвлеченные идеи, и особенно оплакивали увлечение Коммиссаржевской, которая тушила все дивные ноты своего изумительного голоса для одной-двух, будто бы выражавших мистический трепет.

Сам Мейерхольд настаивал, что ему нужен живой, творческий актер и создавал теории взаимоотношения между режиссером, автором и актером, согласно которым нормальным положением было то, когда режиссер располагается между автором и актером, и последний творит совершенно свободно, в плане режиссерского замысла данной пьесы. Но, фактически, и это было явно для всех, у актеров была отнята всякая свобода, и они являлись послушными куклами гиньоля в руках полновластного режиссера, который лишал их даже права чувствовать и жить по-человечески.

К тому же стремилась и декоративная сторона театра. Здесь уже не было заботы о том, чтобы копировать предметы домашнего обихода или музейные вещи, воссоздавать эпоху или быт: надо было выразить идею пьесы, как она представлялась режиссеру и художнику. Даровитые художники, работавшие в театре, создавали порою декорации и костюмы подлинной художественной ценности, но лишали всякую пьесу естественной жизненности и впадали в отвлеченность и абстракцию. Вот, например, описание декорации к пьесе «Гедда Габлер» Ибсена,

сделанное одним из участников постановки, которую постиг полный неуспех, несмотря на участие в ней В. Ф. Коммиссаржевской:

«Сцена казалась окутанной голубовато-зеленой, серебристой дымкой. Голубой задний занавес. На нем направо — громадное, во всю высоту сцены, переплетенное окно. Под ним — листья черного рододендрона. За окном зеленовато-синий воздух с мерцающими звездами (в последнем акте). Налево на этом же занавесе — синий гобелен: золото-серебряная женщина с оленем. По бокам сцены и наверху — серебряные кружева. На полу — зеленоголубой ковер. Белая мебель. Белый рояль. Зеленобелые вазы. В них белые хризантемы. И белые меха на странной формы диване. И, как морская вода, как чешуя морской змеи, платье Гедды Габлер».

Так, в жертву абстрактной философской символике приносилась жизнь; больше того, она подчиняла себе фантазию живописца, которому отказывалось в праве любить и изображать внешний мир таким, каков он есть, — и связывала многозвучную динамику актера. Возникало безжизненное неподвижное царство схем и аллегорий. Весь пестрый наряд внешности жизни утерялся, осталась отвлеченная бескрасочная сердцевина, замкнутая как цепями бодлеровскими «соответствиями».

Все эти черты были тесно связаны с новой, символической драмой, и покуда она развивалась и

обещала впереди новые победы, в ней находили жизнь и эти приемы, как ни странны и неестественны были они. Поэтому, понятно, что и наибольший успех постановки Мейерхольда имели тогда, когда шли новые пьесы современных авторов-символистов, и среди них — пьесы двух наиболее показательных для символического театра поэтов стали событиями в русском театре.

VI

ТОРЖЕСТВО И КРУШЕНИЕ СИМВОЛИЗМА

Если какое-либо имя символического Парнасса останется в истории театра, то это будет несомненно имя Метерлинка. Им принесено существенное, радикальное обновление драмы, показано, что обыкновенные ее приемы не нужны, и что внешнее стремительное действие, к которому прибегают драматурги, чтобы заинтересовать зрителей, не соответствует современной психической жизни и может безбоязненно быть выброшено. Не им ли первым провозглашен «неподвижный» театр, реализованный Мейерхольдом?

«Мне случалось думать, пишет он, — что старик, сидя в своем кресле, просто дожидающийся при лампе, прислушивающийся, сам того не зная, ко всем вечным законам, которые царят вокруг дома, бессознательно впитывающий молчание дверей и окон и тихий голос света... — что он живет жизнью более глубокою, более человеческою и более общею, чем влюбленный, улавливающий свою любовницу, полководец, одерживающий победу, или муж, мстящий за свою честь. Есть тысячи законов более могущественных и достойных поклонения, чем законы страсти».

На место действия здесь ставится созерцание, и драма переносится извне в душу действующих лиц. Как действие уступает место покою, так слова здесь менее значат, чем молчание. Однако, драма Метерлинка не превращается этим в обычный тип психологических пьес, т. к. автора интересует не столько психологические взаимоотношения ординарных людей, сколько связь его героев с вечными законами, управляющими миром, отношение их к тому неизвестному, что окружает нас и дает нам знать о себе в самых обыденных, каждодневных явлениях. На этот «трон» властителя нашей жизни Метерлинк поместил в первых драмах смерть, затем пытался заменить ее любовью, пока не пришел к тому своему оптимистическому выводу, который людское счастье полагает в их собственное сердце и общий, отвлеченный мировой смысл замещает тихими радостями кротких душ.

Для истории драмы, однако, имеют значение именно первые пьесы Метерлинка, исполненные трагического ощущения. «Трагедии каждого дня», трагедии в каждом пустяке, сообщающие его вещам своеобразный натурализм, ведущий свое происхождение от старого фламандского искусства и напоминающий о раннем увлечении Метерлинка теориями Золя, сочетаются у него с постановкой его героев лицом к лицу с таинственными силами мира, где христианский Бог сливается с древним роком. Перед ними — люди бессильны, беспомощны и почти косно-

язычны. Лишь мудрые знают, что борьба бесполезна, и судьба предопределена. Но каждый осужден свершить свой путь в круге, освещенном солнцем, чтобы исчезнуть в окружающем мраке, откуда пришел. Символично здесь каждое слово: и нигде внутренний диалог, сотканный из пауз, недомолвок, повторений, не достигает такой впечатляющей выразительности, как у него; символичен каждый предмет: и служанки, моющие порог, козленок, падающий в ров, вводят нас легко во второй план пьесы. Иногда эти символы сбиваются на аллегории, и мы разгадываем их чисто рационалистически, как ребусы. Но лирика слов, волшебство общего настроения и помимо этих аллегорий открыли бы нам тот мир, куда нас зовет автор.

Ставить такие пьесы реалистически невозможно. Не обнаружив своего внутреннего смысла, они нагнали бы тоску своей неподвижной бессодержательностью; неудача Художественного театра была чрезвычайно показательна.

Когда сам Метерлинк принимал участие в постановке некоторых из них, она оказывалась определенно условной: недаром он сам называет их «трагедиями для театра марионеток». Так, в постановке «Пеллеаса и Мелизанды», по рассказу ван-Бевера, «аксессуары были упрощены до крайности, а башню Мелизанды, например, изображала деревянная рама, обитая серой бумагой».

Во всех этих чертах мы уже видим огромное сходство, которое существовало между идеями и приемами Метерлинка и тогдашними новыми течениями в театральном искусстве в России. Можно даже сказать, что значительное количество утверждений, к которым пришли русские реформаторы, были продиктованы пьесами Метерлинка, испытаны на них. Примененные к другим, они показали свою узость, отсутствие универсальности, и должны были быть сданы в архив.

«Сестре Беатрисе» принадлежит самое скромное место в творчестве писателя, который сам предостерегает от придания ей какого бы то ни было значения, как написанной лишь в виде канвы для музыки, в качестве либретто для «комической оперы». Короткие три акта скупо рассказывают известную легенду о том, как монахиня, сестра Беатриса, покинула монастырь, влюбленная в рыцаря, и ее место заняла Богородица, сошедшая с пьедестала, где она стояла в виде статуи. Когда Беатриса возвращается, после всех превратностей земной любви, Богородица вновь становится на свое место, и Беатриса, мнящая себя преступницей, ждущая себе кары самой жестокой, умирает, как святая, среди окружающих ее сестер.

Этот скудный для драмы сюжет дал повод театру создать представление красоты незабываемой. Конечно, ни режиссер, ни художник не ездили в окрестности Лувена, куда помещает действие «ми-

ракля» Метерлинк, ни в гористую Юру, где в монастыре Нотр-Дам-дез-Эпин-Флери протекла жизнь сестры Беатрисы, благостно рассказанная Шарлем Нодье, ни в какой иной монастырь, который сохранил бы в памяти подобную же легенду, куда-нибудь в Сицилию, где развивается действие оперы Массенэ, и не копировали они определенный монастырь в определенный год XIV или иного века. Все это не имело никакого отношения к сути пьесы и к замыслу постановки. Были ли даже вполне реальны люди, выведенные на сцене? Да, Белидор, как представитель земного начала, воплощал в своем лице все веселье, радость, силу и здоровье земной нехитрой чувственной жизни. Но зато все монахини казались сошедшими с какого-нибудь барельефа в старинной католической церкви, с какого-нибудь благочестивого примитива, чему способствовало отсутствие ярких красок: постановка была выдержана в однообразных сине-серых, зеленых тонах. Все, одетые как одна, с совершенно одинаковыми жестами, медленными, скупыми движениями, одинаково всеми повторяемыми, они двигались все время в полуоборот, чтобы не разрушить этого спокойствия барельефа, и проходили перед глазами, как чудесный узор на сером камне ветхого собора, создавая многоликий и единый в своей многоликости хор. Это была толпа, здесь была масса, но в ней каждый отдельный персонаж не жил отдельной жизнью, не

создавал особого образа, разрушая натуралистическими подробностями и характерными деталями самую идею и впечатление массы. Здесь было единство, но именно этим единством, ритмом всех движений, поз, жестов, оно производило гораздо большее впечатление, нежели разбитая на единицы натуралистическая толпа. И в этом был замечательный урок, которого потом никогда уже не забудет русский театр, которому найдет потом подтверждение у Гордона Крэга, говорящего: «массы должны быть трактованы как массы... а деталь не имеет ничего общего с массой», и который заставлял вспоминать слова Гегеля: «когда живое тело начинает разлагаться, каждая его точка приобретает самостоятельную жизнь, но это лишь жалкая жизнь червей». Ни количество народа, ни натуралистическая индивидуализация не нужны для создания впечатления толпы, массы.

Такая стилизация всего представления, отступая от слишком точного подобия жизни, вовлекала зрителя в самую атмосферу благочестивого средневековья, где возможны были подобные чудеса. Не внешние подробности, — самый дух благостной легенды был воссоздан с глубокой проникновенностью, и то, что Богородица надела на себя одежды грешницы, и то, что она потом опять стала в свою нишу, воспринималось, как факт, о котором не спорят, как не споришь перед наивной миниатюрой, но впиты-

ваешь в себя ту глубокую, простую веру, которая водила рукой художника.

Этот спектакль явился также одним из лучших триумфов Коммиссаржевской, которая сумела вдохнуть пламенное чувство и пылкую веру в ту внешнюю форму, в которую режиссер замкнул сестру Беатрису. Отдельные моменты были исполнены потрясающей силы и чудесной, покоряющей красоты. Когда, во втором акте, свершается чудо, вся сцена заливалась светом, и артистка казалась подлинной Мадонной, от которой струился этот свет, парча ее платья сверкала сквозь газ, и над всей толпой убогих и нищих звенел ее голос, вдруг обретший какой-то неземной, светлый тон, словно молитва ангела, как благословение всему миру: Придите все. Придите все...

Но своей вершины драма достигла в последних сценах, возвращения Беатрисы в монастырь и ее смерти. В коричнево-красном с серым изодранном платье, она лежала распростертой перед статуей Мадонны, и в глубоких, трепещущих нотах ее надломанного голоса звучала вся мука сотен и тысяч обманутых женских душ, вся пройденная до конца Голгофа женщины, — словно обнаженная душа, распятая за свои грехи, распластанная ниц перед своим Богом. А когда она умирала, на руках монахинь, она прощалась с жизнью такими небесными нотами, точно умирала сама Богородица, в день Успения

которой вернулась сестра Беатриса в монастырь. Группировка этой сцены была воспроизведением картины «Положение во гроб» («Снятие со креста»), и этим моментом, как полным аккордом, прекрасным эстетически, театрально убедительным и истинно религиозным, замыкалось необычайное представление, которое высоко возносилось над мелочами каждодневной жизни. То, чего никак не мог достичь натуралистический театр, — передать непосредственным образом высший смысл произведения, лежащий не в психологии персонажей, не в житейских внешних подробностях, — здесь было найдено и выражено с убедительностью непререкаемой.

Несколько подобных спектаклей дали повод определить характер театра, как победу над бытом, над будничной повседневностью, от которой всецело зависел Художественный театр, и потому многие, даже враждебно настроенные к постановочным приемам Мейерхольда и к символической мистической драматургии, признавали за ним заслугу пробуждения личности после того безвыходного царства среды и окружающего, в котором жили чеховские герои.

Иного рода, модернизма гораздо более острого, было достижение театра в «Балаганчике» Александра Блока, и этот спектакль один из первых, который вывел театр из обретенной им символической неподвижности, хотя эта пьеса — быть может, лучший образец русского символического репертуара.

Как Метерлинк называет свои маленькие драмы трагедиями для марионеток, так и Блок помещает действие своей пьесы в «балаган». Этим подчеркивалась призрачность, двойственность мира, дорогая символистам и толкавшая их в обманное царство театра, стремление их разглядеть за внешней оболочкой мира его глубокую, внутреннюю сущность, стремление, которое перенял от них и театр. Как говорит Вячеслав Иванов: «мы хотим проникнуть за маску и за действие в умопостигаемый характер лица и прозреть его внутреннюю маску».

Александру Блоку принадлежит всего пять пьес, из них увидели свет рампы только три небольшие драмы, но и их появление было очень кратковременным и случайным, и только «Балаганчику» суждена была более счастливая судьба, благодаря в значительной мере постановке Мейерхольда. Таким образом, место, которое занимает Блок в истории русского театра, не может быть названо значительным, и мы ограничимся поэтому лишь немногими словами, имеющими непосредственное отношение к названной пьесе.

Александр Блок был лирик от головы до пят, всю свою жизнь изживавший в стихах, и каждый его стих есть непосредственный отголосок его внутреннего опыта. При этом, творчество его было пассивным, он словно прислушивался к некоему голосу, который диктовал ему его вещи, и не всегда он ра-

зумом мог противиться его зову. Более кого-либо другого Блок предчувствовал грядущие катастрофы, и потому его поэзия стала не только зеркалом его собственной жизни, но словно отразила в себе судьбу России и русской поэзии.

Вера в грядущую Вечную Женственность, в наступление царства святой Софии, которую он унаследовал от своего учителя, философа Владимира Соловьева, не долго могла извлекать счастливые ноты из его лиры. Будь он только теософом или мистиком, быть может, он избежал бы всякой трагедии. Но он был прежде всего поэт, и, как таковой, он жаждал реализации в человеческом образе предносившегося ему видения. Однако, реализация — это только с человеческой точки зрения, для мистика в ней гибель высшей реальности ради призрачного земного существования. И вот все небо заволакивается тучами, «фиолетовые миры» захлестывают душу, и Блок оказывается перед пустыми небесами.

Этот момент — роковой в его творчестве, и ему посвящает он не одно свое произведение, из него исходят все присущие ему отныне трагические ноты. Происходит подмена, раздвоение образа. То Богоматерь сходит к нему с иконы и утрачивает свою божественную духовность, то звезда катится с неба, превращаясь в деву Марию, которая потом оборачивается простой гулящей женщиной. Здесь уже образ утраивается, как утраивается и мужской

образ: астролог, голубой и поэт (в пьесе «Незнакомка»). И первоначальная жажда реализации видения сменяется теперь скорбью об утрате явившегося образа то ли по ошибке поэта, неузнавшего пришедшую, то ли потому, что она оказалась не той, кого он ждал.

Подобное же утроение видим мы и в «Балаганчике». Мистики ждут смерть. Рядом Пьеро, который в этой смерти узнает свою возлюбленную. Но приходит Арлекин и уводит ее, Коломбину, с собой на маскарад, чтобы потом она вновь обернулась смертью. Кто же реален из них? Мистики? Но для них Блок нашел целый набор иронических нот, которые позволили театру дать забавный гротеск: мистики сидят за картонными сюртуками. Арлекин, представитель земной радости? Но призрачна эта земля, и когда он стремится в широкий, необъятный мир, расстилающийся за окном, и прыгает в него, оказывается, что эта даль была нарисована на бумаге, и Арлекин, прорвав ее, падает плашмя. Коломбина? Но тогда реальна и смерть, тогда реален и призрак «картонной невесты», созданный Пьеро. Остается этот последний, поэт, плачущий над несуществующими чувствами, «только слов кощунственных творец», и не его ли видения, не его ли обличья и эти мистики, и Арлекин, и танцующие и влюбленные пары, и паяц, истекающий клюквенным соком, когда ему пристало время умереть? Да, но когда пьеса кончается, мы видим этого самого Пьеро, лежащим по-

среди пустой сцены. Зрелище, которое было только зрелищем, маскарад, вызванный, быть может, его воображением, для него самого кончился трагически, и он, создатель несуществующих миров, оказывается единым реальным лицом, захлестываемым бешенством собственных созданий. И зритель остается под этим тягостным вопросом: да где же реальность? где конец призраков? где сущность? и что есть реальность — бегущая видимость жизни или населенная призраками мысль поэта?

Через всю пьесу проводит Блок зрителя по самому краю реальности и призрачности, по краю безумия, и целый ряд приемов, напоминающих Э. Т. А. Гофмана и чисто театральных, применяет он, чтобы не выйти из этого круга. Тут и автор, который в самые неподходящие моменты высовывается, чтобы убедить публику, что происходит недоразумение и пьеса написана иначе, в добрых и честных правилах здорового реализма; тут и декорации, которые внезапно взлетают наверх, оставляя голым остов театра; тут и традиционные фигуры карнавала, и двойник, — словом, привычный романтикам мир, с приемами раздвоения личности и едкой иронией, использованы Блоком мастерски для создания совсем особого, своеобразного впечатления. Вместе с тем он показывал, что для передачи самых отвлеченных, философских идей, вовсе нет надобности прибегать к каким-то схемам и бездушным

абстракциям: напротив, пользуясь чисто театральными фигурами и приемами, можно вызвать их в сознании зрителя, именно благодаря указанной выше двойственности искусства театра.

Но и еще на один любопытный вывод наталкивал этот спектакль. В чтении «Балаганчик» не производил сильного впечатления, и казалось даже, что постановка его невозможна. Естественно было ожидать, что театр применит обильные, сложные приемы, чтобы вызвать в зрителе нужные настроения. Однако, было не так: раз, что это балаган, то и постановка должна быть подчеркнуто проста. Действительно, Мейерхольд почти упразднил всякую бутафорию, обошелся без обычных декораций. Сцена была чрезвычайно сужена, на подобие коридора. Здесь стоял длинный стол, за которым сидели мистики — картонные гротескные фигуры, говорившие жуткими голосами, словно мертвыми. В сцене карнавала, под нарисованным окном, стояла одна скамейка, на которую садились влюбленные пары. Когда Арлекин вскакивал в него и проваливался, несколько масок оставалось по бокам, в странных, исковерканных позах. Все было немного ненастоящим, чуть-чуть картонным, насмешливой издевкой и искажением жизни, которая, казалось, только в Арлекине переливалась горячей кровью, звенела громким светлым голосом. И все это было пронизано певучим и ломким ритмом Блоковских стихов, таким отличным от ритма

каменных барельефов, показанного в «Сестре Беатрисе». Но именно благодаря такой наивной простоте, благодаря пустоте сцены, фантазия зрителя работала сама с той же необходимостью, с какой мы не можем просто смотреть на картонные или деревянные куклы Петрушки, но наделяем их не только человеческой жизнью, но и какой-то более значительной символикой. Но потому впечатление от спектакля на разных людей было чрезвычайно различным: одни ничего в нем не понимали и возмущались; другие искали в каждом персонаже доступных, легких аллегорий и лирическую драму толковали как пародию на первую русскую революцию; но не мало было и таких, в которых рядом с холодным наблюдением ума, уже звучал впервые разбуженный символизмом голос бессознательных предчувствий, зов подсознательного. И их это зрелище увлекало и потрясало, открывая совсем новые дали. Вот каково это впечатление, например, у одного критика, сохранившего о спектакле живую память много лет спустя:

— «Впечатление от «Балаганчика» было для меня самым сильным, какое я вынес из театра за все последние годы. Впечатление было так велико, что я не мог освободиться от него ни на улице, выйдя из театра, ни дома. Все окружающее точно преобразилось в моих глазах и приобрело какой-то особый скрытый смысл. Идя по сырому тротуару

темной улицы, с удивлением смотрел я на вытянувшиеся по обе стороны ее два ряда домов. Тупо смотрели они своими темными стеклами окон на улицу, и казалось, что за этими стенами уже не было жизни, и давно царила смерть. Только в одном доме на площади ярко горели светом окна, и то было вечно стоящее на бессменной страже «Бюро похоронных процессий». Жуткая пустота царила в ярко освещенных залах за этими окнами, и было непонятно, зачем и для кого они освещены. В окна, сверкая золотом и серебром, глядела неподвижно лежавшая парча покровов, а над нею загадочными кругами и знаками виднелись жестяные надгробные венки с их ярко выкрашенными листьями и такими похожими на живые мертвыми фарфоровыми цветами. А мимо окон, обдавая их брызгами грязи, на дутых шинах лихачей, красиво изогнувшись и обнимая своих дам за талию, мелькали силуэты офицеров и штатских щеголей, спешащих после театра к Яру.

Я смотрел на эту картину и не мог отделаться от впечатления, что передо мною разыгрывают тот же «Балаганчик». И, идя дальше, я видел, как у каждого фонаря из-под ног задумавшегося прохожего вдруг выскакивает незамечаемый им его темный двойник, передразнивает его, быстро обгоняет, растет и тает, вот-вот, кажется, схватит за ворот и снова вдруг съеживается и бросается ему под ноги. И я останавливался и смотрел на своего останови-

вшегося двойника, и мне казалось, что это не просто моя тень на стене, а кто-то безликий, отделившийся от меня, но несущий с собою всю тяготу прошлого и готовый на меня ее обрушить...

И вдруг я увидел нагнавшего меня молодого философа. Всего полчаса назад мы беседовали с ним о пролегоменах гностической философии, и вот снова он. Он нежно ведет под руку даму в огромной шляпе с пером и в вызывающем красном манто. Из-под нависших полей шляпы зловеще глядят темные впадины невидимых глаз, а в свободной руке молодой философ бережно несет за веревочку картонку с прорванным углом; на картонке я читаю крупными черными буквами напечатанную фирму башмачного магазина, и мне кажется, что я уже вижу сквозь стенки картона лежащие там, взятые из починки стоптанные ботинки дамы. Я обмениваюсь поклоном с философом и задумываюсь, он это или актер из «Балаганчика». И вдруг мне становится страшно и кажется, что я тоже не я, а Пьеро, тот самый Пьеро, который только что стоял перед опустившимся занавесом, вызывал печальные ноты из своей свирели и говорил, обращаясь к нам, пришедшим в театр и жаждавшим зрелища: «Мне очень грустно. А вам смешно?»

Если Метерлинк дрожащим голосом рассказывает о тайнах мира, то Александр Блок внес в свое изображение иронию, которая часто принимала вид горькой и злой гримасы...

Судьба методов постановки Мейерхольда была тесно связана с символической драмой, ибо примененные к другому репертуару они оказывались несостоятельными и обнаруживали свою узость и надуманность. Покуда развивался символизм, покуда можно было ждать, что он создаст обильный новый репертуар, могли жить и пользоваться успехом и эти приемы. И целый ряд новых пьес, кроме Метерлинка и Блока, как-то: Ремизова, Сологуба, Леонида Андреева, Ведекинда, Гофмансталя, Пшибышевского и др., появился на сцене театра Коммиссаржевской. Однако, очень скоро стало обнаруживаться то, что теперь в исторической перспективе явно для всех, что именно символизм, столь богатый в области лирики, не мог повернуть театр на новые пути, не мог победить действие и реальность драматического искусства ради неподвижности, мистики и созерцания. И этим роль символического театра оказывалась исчерпана, условный метод постановок — отвергнут, и закончена работа Мейерхольда в театре Коммиссаржевской.

Разрыв Мейерхольда с Коммиссаржевской имел разные последствия для них обоих: для него — он знаменовал начало длительной эволюции, которая послужит предметом рассмотрения следующей главы; для нее — он приобрел характер трагический, явившись началом скорбного конца и ее самой, и ее театра.

Ибо этот разрыв свидетельствовал не только о

личном разочаровании артистки в избранном ею режиссере и о ее желании итти иными путями, но и о подорванном финансовом положении всего театрального предприятия, которое не собрало вокруг себя широких кругов публики, а еще и распугало тех, кто приходил ради прежнего артистического облика Коммиссаржевской. С уходом Мейерхольда, театр покидала и та молодежь, которая с ним связала свои надежды и ожидания. Только крутой поворот на заезженные пути успеха мог привлечь к нему новых зрителей, и, может быть, спасти расшатанное дело, но не для этого основывала свой театр Коммиссаржевская и на это она не могла пойти.

Привлечение молодого режиссера Евреинова было лучшее, что она могла сделать с точки зрения искусства, но это было совсем не то, что могло принести большие деньги в кассу.

Несколько удачно поставленных пьес (между прочим, одна Леонида Андреева) и замена театральностью и драматическим действием пластической статуарности Мейерхольда не могли надолго задержать гибель театра, которая и наступила, когда духовная цензура, поднятая на ноги реакционными парламентариями, на генеральной репетиции, устроенной специально для представителей власти, запретила совершенно готовую постановку «Саломеи» Уайльда, куда были ухлопаны театром последние и значительные деньги.

Театр был вскоре закрыт, и сама Коммиссаржевская уехала в длинную поездку по провинции, во время которой, где-то в далеком Туркестане, заразилась злокачественной оспой и быстро, в больших мучениях, сгорела 10 февраля 1910 г. Ее тело было привезено в Петербург, где ее похороны собрали огромные толпы публики и превратились во внушительное торжество всенародной скорби, на которое сошлись как представители новых течений в искусстве, оплакивавшие в ней первую и самую дорогую жертву человеческому непониманию, так и блюстители старины и традиций, скорбевшие о загубленных модернизмом чудесном даровании и мятущейся жизни...

VII

ЭВОЛЮЦИЯ МЕЙЕРХОЛЬДА

Крушение символизма и символического театра лишило искусство Мейерхольда идейных основ, на которые оно опиралось, и это обстоятельство определило всю его дальнейшую эволюцию.

Вскоре после своего ухода из театра Коммиссаржевской, он был, неожиданно для себя и для всех, приглашен режиссером в императорские петербургские театры, и принятие им этого приглашения, дававшего ему возможность спокойно работать, вызвало по его адресу столько же упреков в передовых театральных кругах, сколько изумления вызвало само приглашение в кругах театра официального и традиционного.

Как оно произошло, об этом поведал недавно тогдашний директор императорских театров, В. А. Теляковский:

«Когда художник Головин пришел ко мне в кабинет и сообщил, что Мейерхольд в театре В. Коммиссаржевской расчитан, — ибо там чуть всех не перестрелял, до того увлекся новаторством, — то я, не посоветовавшись даже со специалистами, с которыми всегда в художественных вопросах советовался, по-

просил Головина вызвать ко мне Мейерхольда, — а когда он спросил, зачем, — я ответил, что должно быть человек интересный, если все ругают. На следующий день Мейерхольд, очень удивленный моему вызову, пришел и был, вероятно, еще более удивлен, когда выходил из моего кабинета, как уже принятый на службу в казенный правительственный театр. Не советовался я со специалистами по понятной, конечно, причине. Что я мог бы услыхать от них? Конечно, протест. Причем прибавлено было бы: «его даже в частном театре не выдержали и прогнали, а вы к нам, в храм искусства». После этого возражения, мне стало бы трудно его взять, ибо этим я обидел бы моих помощников по художественным вопросам театра».

Александринский театр давал Мейерхольду внешнюю возможность работать, но отнюдь не внутреннюю свободу, ибо не могла императорская сцена превратиться в лабораторию его новаторских опытов. Продолжать свои символические эксперименты, с неподвижной статуарностью, — на это не согласился бы ни один из членов заслуженной труппы. Превратить казенный театр в балаган, к чему склонялся теперь Мейерхольд, — не позволила бы его администрация. Так, вынуждается Мейерхольд перенести свои искания на сторону, в маленькие театрики, основывает собственную школу-студию, а императорским театрам он отдает завершенные и более мирные постановки.

Разочаровавшись в идее создать театр-храм, исчерпав все несложные возможности, вытекавшие из статуарной неподвижности символизма, Мейерхольд искал выхода в том пути, который ему указывал «Балаганчик» Блока.

Раз что театр не есть храм, а признать его просто театром Мейерхольд не хотел, то можно трактовать его, как балаган, в ярком комизме и гротеске раскрывающий трагизм мира и судьбы, — так зарождается «трагический фарс». Здесь нет места иератической статике, здесь буйная динамика должна увлечь и актеров и зрителей, и слияние между ними должно произойти не для молитвенных радений, но для общего бурного веселья. Тем самым оставляется мысль о театре неподвижном, о театре символов, возникает театр динамический. Отныне и надолго проблеме движения посвящается деятельность Мейерхольда, вновь сближаясь с некоторыми из умственных течений эпохи. Если второе поколение французских символистов, на место Бодлеровского: «je hais le mouvement qui déplace les lignes», устами Вьеле-Гриффен несколько робко заявляло: «наше искусство не есть искусство линий и сфер», то Бергсон уже определял цель искусства — «искать за линиями, которые видишь, движение, которого не видишь, и даже за самим движением еще нечто более тайное», а футуристы в своих манифестах провозглашали своей задачей «передать ощущение всеобщего динамизма».

И, конечно, театр, развивающийся во времени и пространстве, имел среди всех искусств несомненнейшую привилегию на это движение, что и выразил Гордон Крэг в своих афоризмах, приведенных выше. Но эти же свойства театра ставили его в связь с физико-математическими изысканиями, приводившими к созданию теории относительности и совершенно переворачивавшими обычное представление о времени и пространстве, которые отныне сливаются воедино и «рассматриваемые отдельно и независимо, обращаются в тени, и только их соединение сохраняет самостоятельность» (Герман Минковский, «Пространство и время»). А в едином из искусств, в театре, время и пространство вместе участвуют в представлении, и соединение их достигается в движении.

Обращение к последнему было по сердцу и актерам, так как возвращало им самостоятельность, утерянную ими в символической неподвижности; отвечало оно также и заветным мечтам художников, которых строгость, философская углубленность, холодность и абстрактность долго пленять и тешить не могли. Театр явился для них удобнейшим случаем наконец-то реализовать свои декоративные замыслы, свои грезы о большом искусстве, но символическая отвлеченность грозила сковать их в бескрасочной идейности.

Так, если совершенство воплощения пьес Чехова создало в Московском Художественном театре цар-

ство его штампов, от власти которых он долго не мог освободиться, —и освободился ли он вполне от них и до сих пор? — то неудача символического театра увела его от неподвижности Метерлинка и на место марионеток Крэга поставила Фуксова актера из мюзик-холля и цирка.

Ибо движение предполагает развитое тело актера, изучая движение, надо начать с культуры тела. И в основанной Мейерхольдом школе, много времени уделяется физическим упражнениям, и пантомима привлекает почти большее внимание, нежели словесная драма. В пантомиме же ищется спасение от тех литературных нравоучительно-тенденциозных пьес, от которых уберегал театр Фукса, и еще больше — от той пророческой значительности, которую придавали себе пьесы символические, увы, потерявшие теперь все обаяние и утратившие к себе всякое доверие.

Естественно, что такое искусство уже не нуждалось в храме: время театральных молитв и общих священных хороводов миновало вместе с символизмом. Напротив, идея о слиянии сцены с зрительным залом никогда не была так сильна, никогда не находила такое полное практическое осуществление, как именно теперь. Но только не для молитв, не для хороводов, а для чисто-театрального вовлечения зрителя в действие.

В то время, как Художественный театр разрешал

зрителю подглядывать в замочную скважину на разыгрываемые перед ним житейские драмы, не позволяя, однако, ни подать доброго совета страдающим на сцене людям, ни апплодировать отличившимся актерам; в то время, как символизм хотел приобщить зрителя тайнам искусства, понимаемого, как преображение душ и жизни общим соборным деянием, — Мейерхольд теперь хочет уничтожить пассивного зрителя, не принимающего никакого участия в представлении, ради чисто-театральных заданий. Ведь цель театра — не показывать законченное произведение искусства, как картину или скульптуру, но заразить зрителя на его глазах развивающимся творчеством, привлечь его самого к этому творчеству, чтобы токи, идущие со сцены, встречали ответные из зала. Искусство надо нести в жизнь. Сцену — внести в зрительный зал.

Так сливались в едином устремлении символические теории, социальные чаяния и чисто-театральные тенденции.

Все понимали, конечно, что лишь с переменой всех условий жизни, общественной и культурной, могло наступить это чаемое слияние творца и воспринимающего, но до наступления этого момента театр не хотел отказаться от попыток внешним образом ускорить этот процесс, тем более, что это сулило целый ряд новых, ярко-театральных очарований. Разламывается, сносится рампа, заключающая сцени-

ческое творчество в строгую рамку, отделяющую его от зрителя, перебрасываются со сцены в зал лестницы, по которым актеры спускаются в зрительный зал, становящийся как бы частью сцены, через него проходят они, выходя из каких-нибудь задних или боковых дверей, в зрительном зале разыгрываются несложные сценки, ведутся разговоры, вихрятся пляски. Зритель подлинно вовлекался в театральное действие, рядом с ним сидели и двигались потеатральному одетые и загримированные люди, и часто его соседи, одетые как он, вмешивались разговорами в пьесу, будучи на самом деле актерами, с нарочной целью по-городски одетыми и посаженными в партер.

В одном маленьком театрике, просуществовавшем неполный сезон 1910—1911 гг., «Дом Интермедий», руководимом Мейерхольдом, не только была уничтожена рампа и построена лестница, но ряды стульев были заменены столиками, чтобы публика могла требовать себе во время спектакля напитки или еду и, значит, чувствовать себя более свободно и активно. Актеры входили и выходили через зал, рассаживались на лестнице, и в одной пьесе, во время пляски в воображаемой таверне, к возгласам восхищения актеров на сцене присоединялись таковые же из зала, которые приводили к заранее инсценированной перебранке, кончавшейся тем, что в зрительном зале, на одном из столов, другая артистка

танцовщица тоже начинала танцовать, чтобы доказать свое превосходство над той, что плясала на сцене. В той же пьесе, другой момент служил поводом для иного приема вовлечения зрителей в игру сцены.

Предполагался жестокий, кровопролитный бой. Декорация, писанная С. Ю. Судейкиным, в огненных красках, где красное спорило с золотом, давала зрителю впечатление разгула крови и огня, еще усиливавшееся какими-то страшными громами, взрывами, несшимися из-за нее.

Актер, одетый воином, вылезал из-под декорации (и этим сразу подчеркивалось, что театр только представляет бой, а вовсе не убеждает публику, что настоящий бой сейчас действительно происходит) и начинал говорить, и в его монологе и протекала вся бурная сцена сражения, с участием огромных воображаемых масс враждебных войск. Он говорил, а выстрелы раздавались, шары-ядра летали, и он, наконец, испуганный, скатывался по лестнице и садился под первый попавшийся стол. Отдышавшись, говорил: «кажется, здесь я могу себя чувствовать в относительной безопасности». Однако, продолжающаяся стрельба вынуждала его покинуть и это прибежище, и он окончательно удирал вон из зала с криком: «спасайся, кто может».

В этом спектакле была достигнута самая крайняя форма внешнего слияния сцены со зрительным залом,

которое вскоре перешло в кабарэ и мюзик-холли, где и разменялось на более безобидные дефиле хорошеньких артисток в нарядных туалетах или вовсе без них.

Но сама идея находила иногда и менее экстравагантное выражение и могла быть даже применена Мейерхольдом на Александринской сцене.

В одной пьесе Пайниро, зрители были изумлены «кубистической», на их взгляд, декорацией, полукруг которой был прорезан частыми проходами, оставлявшими лишь желтоватые с золотым багетом кубы. Но стоило обернуться на зрительный зал, чтобы понять замысел режиссера и художника А. Я. Головина: декорация повторяла нижнюю стену зрительного зала, где были уничтожены прежде бывшие ложи, но остались все частые двери в них. Окраска, багет, расположение, все было повторено на сцене, которая архитектурно была слита с зрительным залом.

Движение находило такое же параллельное выражение у Мейерхольда в театрах на стороне и в Александринском театре.

Уже одна из первых его постановок на казенной сцене, посвященная варианту легенды о Тристане и Изольде, дала очень счастливое, хот и частичное применение элементов движения, именно в сценах, где являются прокаженные, которым в жертву отдал король Марк Изольду-Белокурую. Стремительность

их движений, повторность их жестов, нарастающий напряженный ритм, увлекающий их к овладению ею, переданы были с большим и жутким пафосом, опять-таки показывавшим, сколько средств воздействия театр имеет вне всяких натуралистических точных подробностей.

Но наиболее совершенным осуществлением идеи движения явился спектакль, который вообще может считаться одним из лучших в творчестве Мейерхольда. Это именно постановка «Дон-Жуана» Мольера, где нашло одно из счастливейших своих выражений и декоративное дарование художника А. Я. Головина (1911).

Мнения по поводу этого спектакля разделились, и рядом с восторженными отзывами раздались чрезвычайно суровые. Но теперешний дуайен Французской Комедии, бывший в то время в Петербурге, Сильвен, отозвался так о нем: «Хотя это и не совсем тот Дон-Жуан, которого мы привыкли видеть, но постановка эта не только интересна, но выдающаяся, и если бы ее показать у нас, в Париже, можно бы не мало заработать денег».

В чем же была суть этой постановки?

Мейерхольд и Головин не имели в виду ставить Дон-Жуана так, как его играют ныне во Французской Комедии, и не задавались целью воспроизвести его постановку при Мольере. Мысль была дать атмосферу торжественных представлений в Версале,

для чего были сохранены некоторые из занятных подробностей тогдашних постановок, и в то же время передать дух самой придворной жизни при Луи XIV, ее легкости и танцовальности, пользуясь тем, что Мольер придал своему герою черты тогдашнего элегантного сеньора, легко и беззаботно порхающего над жизнью.

Поэтому в костюмах была соблюдена прежде всего пышность и роскошь при сохранении лишь общей верности стилю эпохи, и было очарование смотреть на богатство и разнообразие их, рассматривать каждый из них в их восхитительных подробностях. Но, может быть, еще больше внимания привлекало к себе оборудование самой сцены совсем непохожее на то, что мы имеем сейчас в обыкновенных театрах, на обыкновенных спектаклях.

Занавес и рампа были уничтожены. Полукруглый просцениум далеко вдавался в зрительный зал. Сцена освещалась канделябрами огромных размеров, стоящими на полу, и люстрами, свешивающимися с потолка, и специальные служащие приходили в антрактах, на виду у публики, поправлять нагоревшие свечи, настоящие, не электрические. Зрительный зал был ярко освещен во все время представления, и лишь в моменты особенно патетические, свет сильно убавлялся, усиливая впечатление. Два суфлера в париках и стильных костюмах на виду у публики выходили из-за кулис и садились по обеим

сторонам сцены за изящные ширмы, причем зрители наблюдали, как они, чтобы суфлировать, отодвигали занавески с окошечек в ширмах.

Когда актерам, по ходу пьесы, приходилось садиться, лакеи в позументах подавали им кресла. Маленькие арапчата бегали по сцене, помогая по части бутафории и аксессуаров, а когда появлялся каменный гость, в ужасе прятались под стол, накрытый для ужина (здесь опять, как часто у Мейерхольда, тесно сливаются условность и реальность, нарочность и правда). Вместо декораций, на заднем плане висели большие панно, менявшиеся перед каждой картиной, и открывавшиеся из-под чудесного гобелена, который отдергивали и задергивали лакеи.

Вся сцена была заключена в специальное обрамление, воспроизводившее излюбленные в ту эпоху краски и узоры, точно согласованные с красками задних панно и тонами костюмов, и эти свисавшие узорчатые фетоны, то полукруглые, то лентами, повторявшие все оттенки красного цвета от коричневого и золотого до почти лилового, придавали сцене исключительно парадный вид.

Спектакль носил определенный характер условности, нарочитости, и зритель ни на минуту не должен был забывать, что перед ним представление, и никто не стремился обмануть его реальностью происходящего. Так, адский пламень был дан вполне бутафорски, а когда персонажи совершали путешествие,

они просто неторопливо двигались вдоль всего громадного овала просцениума, разговаривая с публикой.

Но главное, что больше всего поразило публику и что вызвало больше всего споров, был танцевальный ритм, который был придан всем действующим лицам. Актеры не были превращены в танцоров, и Сганарель, в сочном изображении Варламова, двигался как обыкновенно. Но большинству, и прежде всего Дон-Жуану, которого исполнил с великолепным изяществом и красотой г. Юрьев, один из самых декоративных артистов русского театра, была придана легкость, грация, воздушность и напевность походки и всех движений. Словно непрерывно позади персонажей, звучала музыка Люлли, и они отражали ее в воздушных кадансах движений и слов, и зритель невольно вспоминал ту счастливую эпоху, когда все танцовало, когда Король-Солнце сам открывал нарядные балеты, заключавшие представления. Единый ритм пронизывал весь спектакль, и каждая сцена давала несколько новую форму ему, и — то Пьеро взапуски носился, спасаясь от Дон-Жуана, то в легкой карусели вертелись две служанки с нарядным, весь в бантиках и ленточках, героем посредине.

Та же проблема движения была разработана Мейерхольдом в постановке «Маскарада» Лермонтова, осуществленной в февральские дни русской революции (1917).

Мрачный сюжет этой романтической драмы в стихах, где утерянный браслет играет всю присущую ему по старым театральным традициям роль, развертывает одну из своих сцен на маскараде, и это дало повод Мейерхольду и всю пьесу толковать в духе его, что соответствовало замыслу разочарованного в жизни и людях автора. Легкая светская жизнь, любовная интрига, герой, пародирующий демона, загадочная фигура Неизвестного, олицетворяющего судьбу, — все это были отличные элементы для изображения комедии и трагедии маскарада жизни, где видимость принимает формы реальности, и где реальность скрывается за маской притворства.

Редко, когда русский театр являл зрелище столь пленительное для глаз, как в этой постановке. А.Я. Головин, может быть, никогда не дал больше изобретательности, разнообразия и выдумки в костюмах и декорациях, соединенных с тончайшим вкусом и уравновешенной многокрасочностью. Сохраняя всю силу театрального очарования, его работа настолько прекрасна и так совершенна, что подлежит критике чисто живописной, как самостоятельное и самоценное художественное произведение.

Что касается самой постановки, то особенно замечательной была в ней сцена бала, которая являлась параллельной картине бала в постановке Художественным театром «Горя от ума», где была явлена столь необычайно живая жанровая сцена, где один

другого характернее прогуливались москвичи двадцатых годов XIX века. В постановке «Маскарада» замысел Мейерхольда был иной. Здесь массе было передано движение, которое непрерывным нарастанием должно было достичь высоты трагизма и сделать неминуемым сознание катастрофы в тот момент, когда двое супругов остаются одни, вернувшись к себе после бала. Небольшую сцену маскарада Мейерхольд развернул в полную жути и кошмара картину. Словно сама судьба преследует ревнивого супруга, как в западне мечется он в круге своих подозрений, в круге танцующих. Кривятся маски, пугают рожи, все сужается роковой круг, обступивший его, общее веселье, шутливые интриги, непринужденные танцы приобретают странный и угрожающий вид, все громаднее наростающая опасность, вихрь и смерч кружится на сцене, мы словно, наконец, среди неправдоподобных чудовищ, созданных больным, расстроенным воображением мужа, имеющего безвинную жену и не верящего ее правоте. Он сам даст своей рукой ей яд, чтобы убить, не ее — свои черные мысли, приобревшие такую жуткую реальность.

Как видим, снова любимая Мейерхольдом двойственность, жонглирование между правдой и ложью, нарочитостью и притворством, — явлены здесь с силой и яркостью.

В еще более чистом и смелом виде предстало дви-

жение в поставленной Мейерхольдом в «Доме Интермедий» пантомиме «Шарф Коломбины». Здесь слов не было, но была обязательная музыка, повелевавшая ритмом движений, которые потому теряли свой произвольный характер, в чем упрекали постановку «Дон-Жуана», и должны были в себе сконцентрировать всю экспрессивность и напряженность пьесы. А она была именно такова, что должна была производить впечатление почти трагическое. И Мейерхольд достиг того, что эта несложная пантомима по силе производимого ею впечатления равнялась с наиболее удачными драматическими спектаклями.

Ветреная Коломбина, посватанная за Арлекина, проводит последний вечер с влюбленным в нее Пьеро; как прежде, она пытается обмануть его, уверяя, что любит его. Пьеро предлагает ей умереть вместе и, действительно, первый выпивает яд. Она не имеет силы следовать за ним, и в ужасе убегает на свадебный бал, где ее уже ждут с нетерпением. Начинается бал, и во время старомодной кадрили, то тут, то там, в окнах, в дверях, появляется белый рукав Пьеро, танцы, то ускоряясь, то замедляясь, приобретают страшный характер кошмара, больше чем жизни, где кривляются странные гофмановские существа, под дирижерство большеголового капельмейстера, с высоты стула управляющего игрою четырех почти неправдоподобных музыкантов. Когда ужас достигает последних пределов, и Коломбина не

в силах скрывать его, она убегает, стремится к Пьеро, но Арлекин ее преследует, и, когда он видит труп Пьеро, он убеждается в измене своей невесты и заставляет ее ужинать с влюбленным мертвецом. Арлекин уходит, крепко заперев за собой дверь, Коломбина хочет вырваться из своей темницы, уйти от страшного покойника, но не может, безумие постепенно овладевает ею, стремительный танец кружит ее, она выпивает, наконец, смертный кубок, и падает мертвая рядом с Пьеро.

Вся фантастика, весь ирреальный ужас этих коротких сцен был передан с мучительной страстностью и напряжением, и двойственность между правдой и нарочитостью была проявлена с большой, сбивавшей с толку зрителя, силой. В этой постановке незаменимым помощником Мейерхольду явился художник Н. Н. Сапунов, его сотрудник еще по первой студии, сумевший в гримах и костюмах воскресить весь фантастический мир Гофмана, к которому теперь устремлялась мечта Мейерхольда.

В нем находил он то притворство, которое его увлекало, ту мистификацию, к которой он был склонен по самой своей натуре, вышедшей из цирка и придававшей его худому, горбоносому лицу черты Мефистофеля. В нем же полюбил он всех тех уродцев, горбунов, шарлатанов, которые стояли на грани реального и ирреальности, для представления которых Мейерхольд находил такие удачные жесты и

позы. В нем же была романтика, которая не умерла в Мейерхольде, как наследнике символизма, но была в нем и та намеренная, подчеркнутая неправда, которая нужна была ему, чтобы окончательно порвать с соблазном натуралистической правдивости, которую символизм заменял такой же правдивостью, но еще более значительной, вознесенной из области житейского быта в надмирные сферы отвлеченных идей. Нужно было победить всякую погоню за всякой правдой театра, который по существу является сознательным обманом доверчивого зрителя, ибо как ни притворяется актер изображаемым персонажем, он все-таки остается самим собой, и как ни стараются намалеванные деревья выдать себя за настоящий лес, всякий понимает, что они нарисованы или во время антракта расставлены рабочими. Напротив, надо откровенно и ясно говорить публике, что все, происходящее перед ней, есть представление, что все показываемое не реально, не настоящее, и пусть она сквозь эту игру рассмотрит ту внутреннюю правду, которая может быть заключена в произведении.

Так Мейерхольд приходил к сознательной условности и символизму восточного театра, китайского и японского. Там, чтобы изобразить гору, ставят два стула один на другой, лодку — четыре стула рядом, спинками к публике, и «бутафор» все время присутствует на сцене, но публика не замечает его, погло-

щенная сущностью разыгрываемого представления. Есть поэтическая и глубокая символика в том, как умирающий философ ложится на землю и накрывается простыней и, умерев, подымается по лестнице, возглашая: «теперь я выше холода земли», или в том, что опускается красный флаг в тот момент, когда меч рубит голову.

Уже в одном маленьком спектакле (1910), на частной квартире поэта Вячеслава Иванова, получившей название «Башенного театра» (так как дом, где жил в своей «тур д'ивуар» Вячеслав Иванов, был с башней), в пьесе Кальдерона «Поклонение кресту», Мейерхольд частично использовал эти приемы. Здесь сцена была примитивна до крайности и просто была разубрана цветными материями, платками, коврами, как и подобает странствующему испанскому театру. Бутафория, кроме мечей или крестов, просто отсутствовала, и сказанная «нарочность» господствовала над всем: так, например, когда персонажу надо было лечь на землю и накрыться листьями, чтобы его не видели, он просто заворачивался в занавес.

Но с гораздо большей полнотою он применил их при постановке пьесы Блока «Незнакомка» (1915). Фантастичность, сказочность действия ее были воплощены в такие примитивные и простодушные формы: но не проста ли всякая настоящая сказка? И изощренности современной машинной театральной

техники и магия электричества не подрывают ли они самой наивности первоначального восприятия сказки?

Пьеса «Незнакомка» построена из трех частей, из них первая и последняя выдержаны в привычном Мейерхольду стиле гротеска, изображая сперва пьяный трактир, потом буржуазный приемный вечер. Между ними — сцена ирреальная, отсветы которой прорезывают как молнии обе гротескные картины. И эта средняя, центральная сцена, где конструкция диалога достигает совершенства шедевра, была поставлена так.

С двух сторон выкатывались половинки очень крутого, горбом, моста, и на нем появлялся астролог, который наблюдал падающую звезду. Один из прислуживающих бутафоров, на длинной бамбуковой трости, подымал высоко в потолок зажженное пламя, описывал им в воздухе полукруг и, наконец, опускал там, где другой бутафор тушил огонь в чашке с водой. На этом мосту происходило и все действие, выдержанное в том же духе, и, когда, например, одно из действующих лиц засыпалось снегом, оно откровенно закутывалось в белую шаль.

Столы и стулья в ресторане, на глазах у публики, приносили не только бутафоры, но и сами актеры, которые несли с собой и стаканы или тарелки, если они им были нужны. А в антрактах, маленькие китайчата показывали фокусы и разносили в пу-

блике апельсины. Большие полотнища на бамбуковых тростях, в ловких руках бутафоров, которые назывались «служителями просцениума», то служили фоном для действия, то скрывали какие-нибудь ненужные публике подробности, а то принимали формы и вид различных наивных аллегорий, заключенных в пьесе.

В изложении театральных увлечений Мейерхольда, остался бы зияющий пробел, если бы я не упомянул о comedia dell' arte. Она привлекала к себе его своим культом движения, почти геометрическим построением и своими неподвижными масками, имевшими условную и аллегорическую значительность. Кроме того, сама судьба графа Гоцци, его борьба с реалистом и психологом Гольдони и литературным пафосом аббата Кьяри казалась слишком близка тому, кто первый восстал против натуралистического и нравоучительного театра.

И Мейерхольд посвящает все свое время изучению итальянской импровизированной комедии, вводит преподавание ее принципов в своей студии, ставит пьесы на итальянские сценарии, переводит сказки Гоцци, издает журнал, названный по имени одной из этих сказок, «Любовь к трем апельсинам» и т. д. Словом, можно было думать, что осуществляется пророчество венецианского графа о его грядущем возрождении через многие годы в холодной северной стране.

Так прогуливал Мейерхольд свое воображение по различным театрам всевозможных стран и эпох: Испания, Восток, Италия, пантомима, Гофман, — всюду черпал он вдохновение, везде брал полюбившиеся ему театральные элементы, никогда не задаваясь целью точной их реконструкции, и всегда оставаясь тем, кем он был с самого начала, кем он был по натуре: символистом, видящим два плана мира, романтиком, иронически посмеиваясь над собственной трагедией, артистом цирка, любящим клоунские выходки и гротескные ужимки, творцом огромных масс и стремительных движений, режиссером, чутким к красоте и экспрессивности самодовлеющих театральных форм и врагом житейских копий, сантиментальной декламации и актерского пафоса. Но случилась революция, и Мейерхольд с присущим ему увлечением отдался новым политическим задачам. Он явился родоначальником «Театрального Октября», имеющего целью ввести в театр идеи, питающие октябрьскую революцию, он стал переделывать и приспособлять пьесы, руководясь политическими соображениями и вкусами новых зрителей и т. д. Один из тех, кто в начале века ратовал за независимость и свободу театра от побочных, в частности политических заданий, Мейерхольд, через пятнадцать лет, сам всецело и безусловно подчинил его новым социальным и революционным идеям, и делал он это с тем большим

пафосом, что они снабжали его тем идейным фундаментом, которого он был лишен со времени крушения символизма. Здесь корень нового подъема его творчества, и блеск иных из последних его постановок, во многих отношениях, однако, слишком спорных.

Обсуждать их в этой книге, остающейся всецело в плане эстетическом, не место, и коротко вернусь я к некоторым из них в главе посвященной театру во время революции.

Подождем несколько лет, когда Мейерхольд, подобно Тальма, забудет свое увлечение и, каковы бы ни были его политические взгляды, вернется к служению простому и чистому, но свободному и самодовлеющему искусству...

VIII

ЕВРЕИНОВ

Если даровитость определяется количеством отмеренных человеку талантов, то нет в России человека даровитее Николая Николаевича Евреинова. Он пишет пьесы, статьи, рисует, сочиняет музыку (он кончил класс композиции у Римского-Корсакова), играет на рояли, режиссирует, и что бы он ни делал, всюду сверкают блестки его дарований, легко захватывая и пленяя своих зрителей и слушателей. Гордону Крэгу незачем было далеко искать универсального мастера сцены: Н. Н. Евреинов всецело подходит под его определение.

Именно как такой мастер сцены, он нас сейчас и интересует, в качестве режиссера и писателя по вопросам театра.

Он принадлежит к числу тех театральных деятелей России, которые решительно отмежевались от натурализма, предприняли против него яростный поход, и Евреинов посвятил не одну, часто очень насмешливую, страницу разоблачению сущности натурализма на сцене, где стремление к естественности кажется ему признаком упадка театра. Однако, мечты о театре-храме или театре-балагане его

не увлекают. Театр есть театр, таково ясное и твердое убеждение его. Страхи и угрозы Айхенвальда о том, что театр не есть искусство, его нисколько не пугают. Да, театр не искусство, театр нечто совсем другое, почти противоположное, и это нисколько не унижает театра, ибо это отвечает его природе. Суть театра в театральности, и вне театральности нет театра. Напротив, театр может быть и не в театральном здании, лишь бы налицо была эта театральность.

Так, под свою защиту взял Евреинов то понятие, которое до него представлялось чем то одиозным: театральность, театральный, это всегда звучало, как упрек, как осуждение. Правда, Евреинов дает этому понятию не совсем то значение, какое ему присвоено обычно, углубляет его и строит целую философскую систему для того, чтобы вскрыть и обосновать его истинный смысл, для чего обращается даже к антропологическим данным, находя новые объяснения различным фактам, добытым наукою.

Театр отвечает нашей потребности в театральности, вырастает из нее. Эта потребность относится к этой же категории первичных инстинктов, как половой, чувство голода и т. п., а потому он преэстетичен. До всякого сознания или понимания красоты, в человеке уже жил этот инстинкт театральности. Когда дикарь украшал себя пером, или шкурой убитого зверя, или вешал на свою шею ожерелье

из зубов, он делал это не из эстетических соображений, которых у него еще не было, а из театральных: он хотел быть не красивее, но — театральнее, им движет не жажда красоты, но инстинкт преображения.

В чем же суть театральности? Она противоположна искусству, поскольку последнее стремится выразить личность творца, тогда как театральность есть жажда изменить себя, быть другим, не самим собой. Именно этому инстинкту подчиняется дикарь, когда украшает себя бусами, перьями, скальпами, вешает себе в нос кольцо, покрывает свое тело татуировкой. Вот он голый среди таких же голых как он, и нет между ними различий и сам он всегда подобен себе. Но едва он навесил на себя свиток скальпов, принял героическую позу, и вот он другой, он стал вождем, победителем сотни чужестранцев — белых.

Как всякий инстинкт, и театральный всеобщ, и ни один народ, на какой бы низкой ступени развития он ни стоял, не может быть его лишен, не может ему остаться чужд. Самые кропотливые изыскания в жизни любых первобытных племен, которые опровергли всеобщность существования идеи Бога, непременно открывают ряд фактов, которые свидетельствуют о наличии инстинкта театральности, если только уметь правильно понять и оценить такие факты и не стремиться во что бы ни стало объяснить их потребностями эстетическими, которым

здесь абсолютно делать нечего. И, в качестве новейшего апологета театральности, Евреинов делает обзор всех имеющихся данных антропологии, производит смотр всем известным первобытным племенам для того, чтобы убедить себя и других в справедливости этого утверждения.

Этот инстинкт не исчезает с цивилизацией, напротив, наиболее блестящие эпохи истории связаны с расцветом театральности. Разве двор Людвика XIV в Версале, церемонии, приемы, туалеты, не были подлинным театром в жизни? Разве Наполеон не был первоклассным актером, для которого подмостками был весь мир, да и тот казался мал? Напротив, стремление победить театральность манер и внешности жизни, заменить нарядность и индивидуальность костюмов однообразными пиджаками, ввести простоту и естественность свидетельствует только о полной упадочности и вырождении.

По существу, разве есть на самом деле какая-нибудь «естественность»? Не играем ли мы все в жизни ту или иную роль, а иногда, и многие роли? и разница только в том, что одни хорошо играют, и это им легко дается, а потому их игра производит впечатление «естественности», а другие плохо, и их игра пахнет потом.

Вот приемный день у г-жи НН. Гости одеваются так, как этого требует принимаемая ими на этот раз роль визитера, и надев этот костюм, они, как

актеры, входят в кожу своего героя, и добросовестно стараются играть эту роль, а вовсе не делать все так, как им хотелось бы. Да если бы они сделали последнее, они, может быть, не поехали бы к г-же НН. Но они едут и входя в гостиную, надевают на свое лицо улыбающуюся маску веселого, хорошо воспитанного человека, знающего приличия, говорящего никому неинтересные фразы, целующего кому полагается, а не кому хочется, ручки, и садящегося там, где укажет хозяйка, чтобы приступить к разговору, который должен быть в меру оживлен, не задевая тем, могущих шокировать хозяйку или ее гостей Если актеры плохие, разговор не вяжется, беседа тянется вяло. Но стоит войти талантливому артисту, который с удовольствием ведет свою роль гостя, все общество оживляется, разговор всех захватывает, все стараются отличиться, понравиться дамам, и плохой театр вдруг превращается в хороший, совсем так, как во время турнэ выход на сцену гастролера сразу превращает рядовой спектакль в праздник искусства.

Театр всюду, а не только в театральных зданиях, и часто в последних он куда хуже и скучнее, нежели в жизни. И «естественность» есть тоже только одна из ролей, которую люди играют, и наиболее трудная.

У знаменитого русского художника Репина, на его даче в Финляндии, был такой обычай, что за стол садились все вместе: хозяева, гости и при-

слуга, и каждый сам себе услуживал, брал, что хотел, передавал блюда другим и так далее. Казалось бы, что проще и естественнее: сидеть за столом и обедать? Но вот прислуга чувствовала себя всегда весьма стесненной, не зная, так ли она действует ножами, вилками, салфетками, как надо, и поглядывала на окружающих, чтобы у них заимствоваться их искусством — играть роль обедающих.

Поэтому стремление театра к естественности, к простоте, поход против театральности, есть гонение на самую суть искусства театра, есть самая противоестественная вещь, которая может быть. Изгнать же театральность для того, чтобы потом итти в серую жизнь и копировать в ней то, что в ней наименее театрального, значит просто самые плохие театральные трафареты заимствовать у самого плохого театра.

Когда зритель идет в театр, это именно из жажды выйти из своей личности, растворить ее в чужих. Когда молодой актер просится играть на сцене, им движет то же желание, отречься от своей конкретной, феноменальной личности ради тех масок, которые ему позволит надеть театр, и которые суть подлинные ноуменальные сущности. Племянница Евреинова, совсем подобно маленькому Пьеру Анатоля Франса, имела свой «театр пяти пальчиков». Каждый пальчик ее маленьких ручек имел определенную роль, и все они стояли друг с другом в различных взаимоотношениях, которые позволяли

ей разыгрывать длинные пьесы, самого различного характера. Из чего следует, что истинному театру не нужны никакие сложные постановки, громоздкие машины, пышные декорации: если у зрителей есть маленькое воображение, если у них не вовсе задавлен и задушен инстинкт театральности, то апофеозом последней может стать совершенно голая сцена, на которой будет свершаться тайна преображения.

Не трудно понять поэтому, что Евреинову кажутся вполне праздными толки о влиянии жизни на театр: это значит извращать суть явлений. Как Уайльд говорил о том, что жизнь копирует искусство, так Евреинов отстаивает воздействие театра на жизнь и требует не перенесения ее на сцену, а перенесения театра в жизнь. «Театрализация жизни», таков лозунг Евреинова, такова социологическая задача, какую он ставит театру.

«Я Арлекин и умру Арлекином», говорит он. И в другом месте: «Стать портным Ее Величества Госпожи Жизни — вот карьера, завиднее которой я не знаю». Ему хотелось бы «облечь Жизнь в праздничные одежды», расцветить ее красками театра, вернуть ей прежнюю театральность. От этого жизнь станет не только прекраснее, она станет легче: театр уврачует раны, которые наносит жизнь.

Одна из последних пьес Евреинова «Самое Главное» рассказывает о том, как некий благодетель человечества, именем Параклет, составил труппу, чле-

нам которой он поручил итти в жизнь и там играть различные, указанные им роли. Он выбрал какие то меблированные комнаты, где тяготы жизни, стечение несчастных обстоятельств создали насыщенную электричеством атмосферу, в которой возможны стали убийства и самоубийства, и актеры должны были, импровизируя, дать каждому не только утешение, но новую цель в жизни, новые надежды и т. п., и действительно, они достигли поставленных им задач и спасли многих людей от гибели.

Таким образом, связь театра с жизнью должна произойти не в театре, помощью уничтожения рампы и постройки лестниц, но в жизни, куда уносится из театра все то, что чаровало зрителей. И эта роль театра Евреинову кажется не только большого социологического значения, он готов видеть в ней известный религиозный смысл: его апология театральности переходит в проповедь некоей «театрократии» в жизни.

Не следуя в этом направлении за ним, посмотрим, как он представляет себе самое искусство театра.

Раз что театральность преэстетична, то все составляющее театр, все искусства, в нем сливающиеся, подлежат оценке театральной. Живописная красота декораций, музыкальные достоинства музыки, литературные качества пьес имеют для театра побочное значение. Как он должен быть театрален, так и все искусства, принимающие в нем

участие, должны быть театральны, а удовлетворяют ли они требованиям эстетики, вопрос второстепенный. Правда, сам Н. Н. Евреинов в свой деятельности стремился ставить лишь первоклассные литературные произведения и приглашал наших лучших художников и композиторов для этого. Однако, теоретически он не уставал выдвигать приоритет театральности над эстетическими оценками в театре. Равным образом, и актер не должен стремиться копировать жизнь, ибо театр есть ее преодоление; ни о каком натуралистическом переживании тоже не может быть речи, т. к. театральность есть отказ от себя, изменение себя, а не демонстрирование своих подлинных житейских чувств. Отсюда естественно вытекает, что в театре Евреинова все должно быть несколько приподнято над жизнью, каждый жест, или интонация, в сравнении с жизнью, должны быть более экспрессивны, чуть-чуть подчеркнуты. Известная утрировка и искажение, шарж, гротеск, карикатура не вредят театру Евреинова.

Эта черта очевидно и позволила Евреинову оказаться на своем месте в небольшом петербургском театре «Кривое Зеркало», где он в течение нескольких лет был режиссером. Этот театр посвятил себя преимущественно пародиям и шаржам, дав Евреинову возможность найти в нем удовлетворение своей любви к карикатуре и гротеску. Однако, этому

театру, рассчитанному на широкую публику, приходилось считаться с ее требованиями, а потому в нем бывали погрешности против хорошего вкуса, как в смысле репертуара, так и в постановках, — и их мы не отнесем на долю Евреинова, не бывшего там полновластным хозяином.

Трудно выбрать среди множества по большей части коротеньких пьес те, которые дали бы наилучшее представление о жанре этого театра и о работе в нем Евреинова. Но, вот, например, первый акт комедии Гоголя «Ревизор». «Кривое Зеркало» ставит его в один спектакль на четыре разные манеры: постановка традиционная, постановка Станиславского, Рейнгардта и Крэга. Нет нужды, что последние двое этой пьесы не ставили, приемы их работы метко подхвачены Евреиновым, и мы видим яркую пародию и карикатуру на постановки самых прославленнных современных режиссеров. Натуралистическая постановка Станиславского, где все как в жизни, где персонажи говорят медленно, объясняя каждый свой поступок, с массой вводных сцен, непредвиденных автором и замедляющих действие, сменяется мистическими и символическими откровениями Крэга, где люди русской провинции превращены в абстрактные схемы, видения потустороннего мира, среди уходящих в небо ширм. А вот Рейнгардт с грубыми фигурами, энергичными жестами, где все действующие лица наполовину военные.

В другой пьесе, названной «Кулисы души», сцена представляла внутренние органы человека: сердце, легкия и т. д., которые вели между собой разговоры подобные тем, что ведутся в театре, в кулисах, в то время, когда на сцене развивается главное действие.

Этот же театр дал возможность Евреинову реализовать одну из его идей, не стоящих в непосредственной связи с его главными работами о театре и театральности, но и не вовсе чуждых им. Речь идет о «монодраме».

По мнению Евреинова, каждая пьеса должна быть драмой или комедией одного персонажа, центрального героя. Множество действующих лиц, выводимых с их собственными страданиями или радостями, не только сбивает зрителя, но и вредит полноте образа героя. Это не значит, что в пьесах не должно быть больше одного действующего лица, их может быть сколько угодно. Но показаны они все должны быть с одной точки зрения, именно, с точки зрения героя, в зависимости от его отношения к ним. Так, если герой влюблен в девицу, и она кажется ему неземным созданием, ангелом, то в виде такого неземного создания ее следует и выводить. Если их счастью препятствует кто-нибудь из родственников девицы, который потому и кажется герою монстром, то таким злодеем его надо и изображать.

На сцене это дает возможность целого ряда

самых остроумных эффектов, ибо позволяет отражать все перемены настроений героя во вне, извлекая их из его души и проецируя в образе других людей.

Герой объясняется в любви своей возлюбленной, она ласково принимает его признания, и вся сцена окрашивается в ясные, светлые тона, звучит небесная мелодия; простая деревянная скамейка, на которой сидят влюбленные, кажется божественным ложем, жалкий вереск, скупо выросший из земли, превращается в рощу пальм или тополей. Но вот вдали раздаются грозные шаги кого-то, кто помешает свиданию. Они звучат, словно шаги каменного гостя, сцена темнеет, вместо пальм — снова вереск, ангел превращается в человека, и герой, раздраженный герой, в фантастическом мире, отражающем во вне его собственное настроение, злобно ждет появления злодея.

В этом плане Евреиновым была написана и поставлена в «Кривом Зеркале» пьеса под названием «Представление любви». Кое-кто из других писателей тоже по своему попробовал применить эту теорию, и в частности Б. Ф. Гейер написал пьесу «Воспоминания», поставленную в том же «Кривом Зеркале».

Сцена вынужденного брака, показанная в первом акте, представляется в следующих как воспоминания различных присутствовавших на ней лиц, причем заключает эту серию старушка мать, уже все пере-

забывшая, сохранившая в памяти лишь отдельные разрозненные черты, которые все тонут в окутывающем ее черном мраке. Одно и то же событие оказывается, таким образом, словно совсем разными происшествиями, ибо каждый вспоминает его совсем по своему, отводя себе преимущественную роль, и, если здесь действует не один персонаж, как требует теория Евреинова, то принцип остается тем же, именно, что объективный мир должен уступить место представлению о нем действующих лиц. Внешнего мира, как такового, не существует, или мы его не знаем; существуют лишь наши о нем представления, которые и должно показывать. С этой точки зрения, многие находили, что и постановка Гордона Крэга «Гамлета» в Художественном театре, где все изображалось с точки зрения единого реального героя, была выдержана в тоне монодрамы.

Главный довод, который выставляли против монодрамы, заключается в том, что зритель узнает героя через других персонажей и их взаимоотношения, и если их упразднить и заменить представлениями о них героя, то мы прежде всего не сможем узнать и понять его. На это можно возразить ссылкой на те произведения, где повествование ведется от имени воображаемого лица, которое рассказывает события и представляет всех действующих лиц в том виде, как они ему кажутся, а не каковы они на самом деле, или в мыслях автора. Но эта ссылка су-

жает значение монодрамы в театре до роли названного вида произведений в литературе, со всеми оговорками, которые диктуются различиями между драмой и прозой повествовательной. В качестве же приема постановки, поскольку она не впадает в карикатурность, эта теория может дать очень счастливые результаты.

Кроме «Кривого Зеркала», Евреинов работал в качестве режиссера в различных театрах. Ему принадлежит постановка «Орлеанской Девы» Шиллера в Малом театре в Петербурге; он ставил «Франческу да Римини» д'Аннунцио на одном благотворительном спектакле, где он построил круглую эстраду посредине зрительного зала и актеры через зал проходили на нее и играли «на все четыре стороны»; в недолго существовавшем «Веселом театре» ему принадлежит несколько постановок; он явился заместителем Мейерхольда в театре Коммиссаржевской; но наиболее полно проявилась его индивидуальность в созданном им «Старинном театре», являющемся главным основанием его режиссерской славы, о котором мы скажем несколько подробнее.

IX

СТАРИННЫЙ ТЕАТР

Как возникла идея Старинного театра?

Упадок реалистического театра, вызвавший Художественный театр, но не исцеленный им, вызвал и Евреинова на создание Старинного театра.

Евреинов считал, что падение театрального искусства обязано именно реализму; весь антитеатральный XIX век должен быть вычеркнут из истории театра, но чтобы его возродить, нельзя просто использовать какую-нибудь одну, понравившуюся эпоху. Надо изучить все наиболее театральные эпохи, когда театр был в расцвете, не только изучить, но практически их осуществить; тогда составится богатый набор сценических приемов, навыков, действенность которых будет проверена, и которые лягут в основу нового искусства театра.

Но театр не значит драматическая литература. В понятие театра входит кроме драмы, вся постановка, игра актеровъ, а также публика, если она заражена театральностью и принимает то или иное участие в представлении. Воскресить театр — значит воскресить целый уголок культурной и общественной жизни определенного времени, где сам спектакль

занимает только часть картины, дорогой сердцу истинного театрала.

Все пути для этого хороши, хотя нельзя не видеть всей трудности задачи, ибо самое важное в спектакле ускользает от археологической точности. Один текст пьес может служить источником бесспорным и достоверным, но уже устройство сцены, костюмы, движения актеров, их манера произносить текст, тысячи подробностей сценического быта, — все это оставляет поле для самых произвольных догадок, так как имеющиеся данныя слишком неполны и отрывочны. Однако, фантазия не должна быть безответственной, но опираться на самые точные научные данныя, поскольку они имеются, ибо задача — воскресить картину старого театра, во всем его эстетическом и бытовом обрамлении.

Удачно выполненная, такая задача покажет целый ряд истинно театральных приемов, забытых теперь, но прежде живых и полных очарования для зрителей, и вместе с тем она создаст подлинно театральный спектакль, увлекательный и для современного зрителя. На почве старого искусства создать новое, а не педантически произвести мертвую археологическую реконструкцию, — вот к чему сводилась идея Евреинова, о которой он поведал своим друзьям в зиму 1906—07 гг. Ему хотелось проследить всю историю театра и возродить все эпохи, где театр достигал наибольшего развития, как-то:

греческий театр, театр средних веков, испанский театр, итальянская импровизованная комедия и т. д. Позднейшие переговоры несколько изменили этот план, и греческий театр, как оказавший малое влияние на современный театр, остался незатронут, и до настоящего времени удалось осуществить только два цикла: театры средневековый и испанский, и совершенно подготовлен был цикл комедии делл'арте, памятником чего осталась капитальная работа на эту тему К. М. Миклашевского. Спектакли первого из них прошли в сезон 1907—1908 гг., второго — в зиму 1911—1912 гг. Общее название «Старинного театра» объединяло эти манифестации, разделенные таким значительным промежутком времени. Во главе обоих циклов стояли, кроме самого Н. Н. Евреинова, Н. И. Бутковская и бар. Н. В. Дризен; главным режиссером первого цикла был приглашен А. А. Санин.

Первый цикл охватывал различные типы представления от XI почти до XVI века, заключая в своей программе: литургическую драму XI века «Три волхва», для которой Евреинов написал специальный пролог; миракль XII века «Действо о Теофиле» Рютбефа, пастурель XIII века «Игра о Робене и Марион» Адама де-ла Галль; моралитэ XV века «Два брата», и, наконец, два фарса XVI века — «О чане» и «О шляпе-рогаче», Жана Дабонданса.

Каждый из этих спектаклей воскрешал ту или иную сторону театрального искусства своего вре-

мени, а также обстановку, в которой оно происходило. Так, для литургической драмы, была показана не только она сама, но ее представление предваряла сцена, разыгрываемая перед собором, в которой действовал народ, пришедший для созерцания представления. Сперва толпа спит, и лишь наступающее утро пробуждает постепенно ее. Начинаются разговоры, в которых отражаются те заботы, которые волновали тогдашнего человека, занятого больше всего религиозными сомнениями, верой в чудо и верой в конец света, ожидавшийся в 1000 году. Настроение сгущается, чему способствует появление полуголых флагеллантов, с всклокоченными волосами, горящими глазами, которые перед собором начинают хлестать себя, потрясая воздух громкими криками и заражая весь народ своим экстазом.

В то же время начинаются приготовления к самому представлению, из собора выносят принадлежности его, вызывающие различные комментарии толпы, которая не остается равнодушной и во время самого спектакля, но живо откликается на все совершающееся, возмущается поведением Ирода, молится за младенца, лежащего в глубине собора, в яслях, и, наконец, заканчивает представление тем, что врывается на паперть, когда Ирод велит избить младенцев.

Если для миракля была восстановлена трехъярусная сцена, с адом и раем, то моралитэ была показана,

как воспроизведение миниатюры, с сильно покатым полом, разграфленным треугольниками, а пастурель была поставлена так, как она могла быть исполнена в каком-нибудь рыцарском замке.

Последнюю пьесу ставил Н. Н. Евреинов. Декорация Добужинского изображала часть рыцарской залы, по бокам которой сидели, с коронами на головах и с инструментами в руках, старые, седые менестрели. Появлялся распорядитель игры, который приглашал зрителей прослушать пастурель, и тут же, на виду у всех, начинались приготовления к ней. Маленький картонный домик изображает крестьянский дом, бутафорские барашки будут играть роль стада, которое должна пасти Марион, тут же ставится картонное, сильно изогнутое дерево, чтобы обозначить, что действие происходит в поле, и четыре служителя со свечами располагаются по углам. Под стать всему, лошадь, на которой въезжает рыцарь, тоже деревянная, картонная, и катится то взад, то вперед на четырех, ярко-разрисованных колесах.

Эта нарочитость была выдержана и в постановке, в игре актеров: рыцарь был подчеркнуто свиреп, Марион и Робен нежно и беспомощно любили друг друга, комические персонажи то гнусавили, то басили, вызывая смех публики самыми наивными средствами. Была найдена особая форма чтения стихов, так, чтобы ритм их полностью соответствовал ритму движений, составлял с ним одно.

Выдержанность внешнего вида спектаклей, к которым были привлечены лучшие русские художники: Бенуа, Добужинский, Шервашидзе, Рерих, Билибин, Чемберс, Щуко, слитность его со счастливо найденными приемами игры, обеспечили художественный успех первого цикла «Старинного театра». Второй цикл, посвященный испанскому театру XVII века, как более близкий нынешнему времени, принес и ясно-выраженный успех у широкой публики.

Принцип, легший в основу спектаклей этого цикла, был тот же, что и в первом. То перед зрителями воскресало представление, при свете факелов, в королевском парке Buen Retiro («Буен Ретиро»), на садовой сцене, отделенной роскошным занавесом, с чопорной церемонной игрой актеров, носивших гримы и костюмы причудливого фантастического Востока или пышно разодетых по картинам Веласкеца; то — бедная странствующая труппа грубо разыгрывала быструю комедию на жалких подмостках во дворе таверны между домами, на балконах которых помещаются некоторые из зрителей, перебивающих прдеставление своими несложными замечаниями; то раскрывалась пышная сцена придворного театра при короле Филиппе IV, с тремя порталами и приподнятыми сценами, с богатыми сценическими эффектами, в роде бегущих облаков: а то, новая странствующая труппа располагалась на площади, разбив подмостки на бочках или бревнах.

Пьесы были подобраны столь же разнообразно, в соответствии с разными сторонами искусства сцены. Религиозно-философская драма Кальдерона «Чистилище св. Патрика» уступала место вольной фантазии на произвольные темы русской истории — «Великий князь московский и гонимый император» Лопе де Вега; его же буйная, революционная народная пьеса «Фуенте-Овехуна» сменялась веселой комедией Тирсо де-Молина «Благочестивая Марта». Большинство тех же, что и в первом цикле, художников расцветили и эти спектакли своей неисчерпаемой фантазией, превратив их в чудесное зрелище для глаз; веселые, характерные танцы оживляли антракты.

Для этих спектаклей выбор остановился не на обыкновенном театральном помещении, которое не позволило бы придать им все разнообразие, которое замыслили устроители, но на простом зале большого выставочного помещения. Оно было отделано специально для этих спектаклей, по планам устроителей, специальные были сооружены подмостки, словом, все было оборудовано так, как того требовала вольная реконструкция испанских представлений периода их расцвета.

Евреинову принадлежала постановка комедии «Фуенте-Овехуна». Задача была передать весь тот пламенный, стремительный темп речи и движений, который так отличает южные народы и который

должен был быть особенно выражен в этой пьесе, где Лопе де Вега описывает народный бунт. Но при этом надо было сохранить ту угловатую отчетливость, которую мы видим в испанских танцовщиках, и которая была несомненно свойственна и драматическим артистам в ту эпоху, когда случайно неверно сказанный стих мог повлечь за собой избиение неудачливого актера публикой.

Предположив, что представление дается богатой странствующей труппой, Евреинов расположил действие на подмостках как бы на площади какого-то города, над которым высились очертания жесткого испанского горного пейзажа, изображенного на декорации Рериха. Занавес, как и рампа, конечно, отсутствовали, и только низкая занавеска в глубине служила фоном актерам. Декорации и движениям был придан подчеркнуто-стремительный характер, и словно вихрь крутился на сцене в массовых картинах, которые нигде однако не сбивались на натуралистический беспорядок, но подчинялись строгому ритму, свиваясь и развиваясь яркими, характерными группами. Но раздвигался занавес в глубине, и перед королевской четой, неподвижно восседавшей на креслах, мгновенно и покорно склонялись буйные бунтовщики, как слову Божию внимавшие приговорам Короля. И благодаря тому, что сцены пьесы как бы незаметно переходили в сцены танца, и толпу составляли те же артисты, которые потом

танцовали, удалось и драматическим сценам придать тот же ярко-испанский характер, какой присущ испанским танцам, и вся пьеса оказывалась охвачена тем же ритмом.

Среди множества хвалебных отзывов, которыми печать засыпала спектакли «Старинного театра», мы находим такие восторженные фразы:

«Это был роскошный пир искусства, это было священнодействие, это было таинственное рождение забытой красоты, красоты старины. В нашу плоскую, бескрасочную жизнь, в наше житие чудом каким-то, клином каким-то вдвинулся старинный театр, в котором умели плакать до слез и смеяться до упаду. Это были незабвенные вечера, вечера чистой радости и жгучего наслаждения».

И автор помещает «Старинный театр» среди тех «этапов нашего эстетического развития», которые со временем перечислит будущий «историк нашей культуры».

Несмотря на кратковременность и прерывистость существования «Старинного театра» режиссерские данныя Евреинова могли гораздо полнее и ярче проявиться в нем, нежели в «Кривом Зеркале», где лишь одна сторона его могла найти свое проявление. Подчеркнутая ли наивность или эстетическая религиозность средневековья, пламенность ли (и экспрессивность испанского Великого Века, всюду царила и торжествовала любезная его сердцу театральность.

Тут, как ни в одну эпоху расцвета театра (и спектакли третьего, несостоявшегося, цикла должны были подтвердить это и по отношению к итальянской комедии делл'арте), не было стремления к естественности, сделать так, как в жизни. Декорации не менялись, послушно отмечая перемену места действия; машины отсутствовали, электричество не дразнило своими эффектами: голой сцены было достаточно, чтобы пафос актеров овладел воображением зрителей и заставил их поверить во все, происходящее перед ними. И зрелище сохраняло всю свою заразительную увлекательность.

Между тем, в те, такие театральные и красочные эпохи, театр имел больше оснований копировать жизнь, чем теперь, когда она лишена всяких театральных очарований.

Очевидно, упадок театра, выражающийся в его стремлении к естественности, и гибель в жизни театральности являются явлениями параллельными и, если хотеть достичь каких-либо результатов, надо лечить самый корень беды.

Клич, пронесшийся в новое время по всему свету «rethéâtraliser le théâtre» правилен, но недостаточен, и ему должен сопутствовать другой, еще более радикальный лозунг: «театрализация жизни».

И этому лозунгу, являющемуся первым положением эстетики Евреинова и ее последним выводом, являющемуся и уроком, который может быть извле-

чен из спектаклей «Старинного театра», Евреинов остался верен в течение всей своей деятельности.

Театр не есть храм, не есть балаган: театр есть театр. Но это не значит, что он должен быть непременно натуралистическим или реалистическим.

Таков вклад Евреинова в эволюцию русского театра, освобождающий его от власти школ и теорий, что ни скрывайся под ними: культ русского быта, символических абстракций или циркового эксцентризма...

X

Ф. Ф. КОММИССАРЖЕВСКИЙ

Федор Федорович Коммиссаржевский, брат знаменитой артистки, начал свою театральную работу в ее театре с самого его основания и до приглашения режиссером Мейерхольда, которое состоялось в значительной степени по его инициативе, т. к. ему было не по душе тенденциозное реалистическо-социальное направление, придававшееся театру, помещавшемуся тогда в Пассаже, его первыми режиссерами гг. Арбатовым, Петровским и Поповым.

Член Совета Дирекции театра, он и при Мейерхольде сохранил исполнение обязанностей заведующего монтировочной частью, так что все декорации и костюмы для постановок нового режиссера были исполнены под его руководством, а многие и при его непосредственном участии. Так, им и по его рисункам были сделаны костюмы для «Сестры Беатрисы», «Свадьбы Зобеиды», «Балаганчика», ему принадлежали эскизы декораций и костюмов для «Жизни Человека».

Он явился, таким образом, одним из ближайших помощников Мейерхольда и лучше других мог узнать его творчество, как сильные, так и сла-

бые стороны его дарования и его сценической концепции. Не подчинившись первым, он с тем большею страстностью восстал против вторых, и еще там, в театре своей сестры, он стал во враждебные отношения к режиссеру-революционеру. Когда Мейерхольд покинул театр В. Ф. Коммиссаржевской, Ф. Ф. продолжал работу сперва, в течение целого года, один, поставив «Бесовское Действо» Алексея Ремизова, «Чсрные Маски» Леонида Андреева, «Праматерь» Грилльпарцера, «Строителя Сольнеса» Ибсена, а затем вместе с Н. Н. Евреиновым; от этого периода ему принадлежат постановки «Трактирщицы» Гольдони, «Юдифи» Геббеля, «Королевы мая» Глюка и др.

Закрытие театра не прекращает его деятельности; напротив, последняя теперь получает свой полный размах, абсолютную свободу, и молодой режиссер имеет возможность развить свое индивидуальное понимание театра и свою независимость от царствовавших тогда взглядов.

Первое время ему пришлось работать в театрах чужих, преимущественно в Москве. В частном театре Незлобина он поставил множество пьес, из них «Не было ни гроша, да вдруг алтын» Островского, «Идиота» Достоевского, «Первого Винокура» Льва Толстого, «Псишу» Юрия Беляева, «Мещанин-дворянин» Мольера, «Принцессу Турандот» Гоцци, первую часть «Фауста» Гете, «Старый Студент» Леонида

Андреева; ему принадлежит постановка многих опер в театре Зимина и в казенном Большом театре. а также нескольких пьес в Московском Малом театре.

Там же, в Москве, он основал в 1910 г. свою Студию и при ней, уже в начале войны, маленький театр «имени В. Ф. Коммиссаржевской», где наряду с актерами, составлявшими постоянную труппу театра, выступали ученики Студии. Здесь протекла значительная часть работы Ф. Ф. Коммиссаржевского, причем им были поставлены: «Гимн Рождеству» по Диккенсу, «Каждый человек» (Everyman), «Пан» Ван Лерберга, «Лизистрата» Аристофана, «Скверный анекдот» Достоевского, «Выбор невесты» по Гофману, «Реквием» Леонида Андреева, «Ванька ключник и паж Жеан» и «Ночные пляски» Федора Сологуба, «Трагедия об Иуде» Алексея Ремизова, «Действо об Алексии» М. Кузмина и др.

Студия просуществовала до революции, когда возникшие разные внутренние трения изменили облик детища Ф. Ф. и побудили его покинуть ее. Однако, его работа не прерывалась. Сперва он перенес ее в оперу Зимина, переименованную в Советский театр, где поставил ряд опер: Лоэнгрин, Борис Годунов, «Орестейю» С. И. Танеева, «Золотой петушок» Римского-Корсакова, вернулся режиссером в Государственный Большой театр, ответственным директором которого он был назначен вместе с В. И. Немировичем-Данченко и где поставил «Фиделио»

Бетховена, а постановка «Парсифаля» Вагнера не была показана публике вследствие протестов против ее «левизны» со стороны артистов театра. Затем он основал новую Студию с большой школой: в ней было до 200 учеников, положив в основание ее принцип синтетизма, дорогой ему еще со времени постановки «Королевы мая» и провозглашенный им на съезде художников в Академии Художеств в Петербурге в 1910 г.: она была разделена на три отделения,—драматическое, оперное, балетное, но ученики должны были обучаться помимо специальных технических навыков каждого отдельного искусства, всем искусствам, необходимым для «универсального» актера, способного участвовать в синтетических представлениях, где не будет оперы, балета, драмы, но где декорации, музыка, текст сольются во единое целое и где актер должен будет быть одновременно певцом, танцором, акробатом, артистом. Поэтому ученики Студии должны были участвовать на равных основаниях во всех спектаклях, независимо от того, на каком они отделении. В помещении б. театра Зон Ф. Ф. организовал при Студии «Новый театр» в 1918—1919 г., где и работал свыше полугода и где он держался этого синтетизма, выбирая для постановок подходящие с точки зрения синтетизма пьесы. Здесь Коммиссаржевский успел поставить: «Похищение из сераля» Моцарта, «Севильский цирюльник» Россини, «Буря» Шекспира, «Женитьба Фигаро» Бомарше, «Виндзорские

проказницы» опера Николаи, «Сказки Гофмана» опера Оффенбаха, «Брак по неволе» Мольера с музыкой Люлли, «Паяцы» Леонкавалло, «Моцарт и Сальери» на слова Пушкина муз. Римского-Корсакова и др., стремясь к замене «оперной» игры «драматической» и к осуществлению музыки в действии и движении актеров.

После отъезда из России Ф. Ф. провел несколько лет в Англии, где поставил целый ряд опер в Ковент-Гарденском и других театрах («Борис Годунов», «Князь Игорь», «Хованщина», «Золотой Петушок», «Соловей» Стравинского, «Пиковая Дама», «Бастьен и Бастьенна» Моцарта и др.), а также много драматических спектаклей, как-то: «Ревизор» Гоголя, «Дядя Ваня» Чехова, «У врат царства» Кнута Гамсуна, «Ужин шуток» Сем Бенелли, «Сестра Беатриса» Метерлинка, и др. Он поставил впервые вне Италии «Шесть персонажей в поисках автора» Пиранделло, а постановка «Джона Габриэля Боркмана» Ибсена была английской критикой названа первой в Англии «экспрессионистской постановкой». Ф. Ф. участвовал своими эскизами на всемирной театральной выставке в Лондоне, открыл собственную школу и был приглашен преподавателем в «Королевскую Академию Драматического Искусства». Наконец, после одного сезона в Америке, Ф. Ф. приглашен в театр Елисейских полей, где им уже поставлены: «Дуэнья» Шеридана и «Клуб уток

мандарина» Дювернуа и Фортюни, «Р. У. Р.» Карла Чапека.

Автор нескольких книг о театре и редактор-издатель журнала «Маски», посвященного искусству сцены, Ф. Ф. имел возможность и теоретически обосновать свои взгляды на театральное искусство, и практически осуществить их, добиваясь двойной их проверки.

Выступление против Мейерхольда не толкнуло Коммиссаржевского в объятия натурализма. Против последнего боролась вся его натура артиста-романтика, все отношение его к искусству, его пристрастия и симпатии, и не один раз он с не меньшей определенностью высказывался против него, между прочим, и против «системы» Станиславского и против психологизма последнего периода деятельности Художественного театра, справедливо видя в них внутреннее отражение натурализма.

Однако, реализм в широком смысле этого понятия Коммиссаржевскому гораздо ближе, нежели другим режиссерам-новаторам, и в этом отношении он, заклятый враг традиций, может почитаться более других близким традиционному пути русского театра. Но по тому, как в нем преломлялся этот реализм, какие он принимал формы, какими шел путями, особенно ясно видна разница между сценическим искусством нового времени и предшествовавшей эпохи.

Эти особенности были в значительной степени предуказаны враждой к Мейерхольду, искусству которого они оказались в естественной оппозиции. Что возмущало Коммиссаржевского больше всего в том виде театра, который культивировался и насаждался в театре его сестры Мейерхольдом?

Прежде всего, полное порабощение актеров, превращение их в марионетки, в статуи или в декоративные пятна. Как следствие, мы увидим в Коммиссаржевском сторонника свободы актерского творчества, независимости его от режиссерского давления.

Далее, негодование вызывало в нем приложение готовых внешних форм, сообразно собственным взглядам и методам режиссера, к различным произведениям: в дальнейшем мы увидим у Коммиссаржевского исповедание приоритета стиля каждого произведения над сценическими его формами.

Таким образом, из этих двух положений вытекает признание Ф. Ф. свободы в театре за автором, что не исключает истолкования режиссером авторских замыслов, и актером, что не снимает с него обязанности следовать режиссерскому плану, и этим он отличается существенно от остальных режиссеров, всегда бьющих то по одному из них, то по другому, а иногда и по обоим сразу, во славу верховного жреца и господина, режиссера.

Коммиссаржевский не делает принципиальной разницы между театром и другими искусствами,

а потому его взгляд на первый определяется его отношением к искусству вообще.

Что есть искусство? Каково оно по своему существу? Что в нем главное?

Во всяком произведении искусства Ф. Ф. ценит больше всего его основную центральную мысль, его идею, которая вдохновляет и окрашивает все произведение, служит ему остовом, осью, и для которого вся внешняя форма есть лишь более или менее нарядное убранство.

Далекий от презрения к этой форме, любя ее красоту и индивидуальные особенности, свойственные каждому автору, наконец, зная, что она служит выражением самой идеи и ею определяется, Коммиссаржевский все же больше всего интересуется не формальными признаками, но, в первую голову, заключенными в произведении мыслями и идеями.

Стараться характеризовать их каким-либо единым общим образом — задача тщетная: каждое творение и каждый творец вносит в них нечто новое и свое. Но все же для Ф. Ф. все искусство есть победа духа над материей, и в этом смысле можно сказать, что всякое истинное и высокое произведение искусства представляет эту борьбу между ними и высвобождение духа из облекающей его материи, преодоление последней первым. Не находится ли это убеждение в прямой связи с предпочтением, которое Коммиссаржевский дает идее произведения над его формой?

Отсюда следует, что режиссер, приступающий к постановке какой-нибудь пьесы, должен прежде всего произвести известный литературно-философский анализ ее, чтобы подлинно понять, ощутить, вылущить дух и суть ее и чтобы этим светом осветить все представление. Разыскивать жизнь за пьесой, рассматривать какою была реальная жизнь, которую изображает автор, можно только для проверки, относясь к ней, лишь как к материалу, и памятуя, что не она служит предметом представления, а пьеса, то-есть не сама жизнь, а ее преломление в творчестве автора. Иначе — мы уничтожим индивидуальные особенности авторов, то-есть то, что в них наиболее ценно, и разрушим их творчество.

Но для полноты понимания пьесы недостаточно изучить только ее: необходимо тот же мелочный анализ распространить на все творчество писателя, так как она составляет лишь часть его и не может быть верно оценена без полного знакомства со всеми его творениями.

Пускай такой анализ требует от режиссера много времени и большой культурной подготовки, — он чрезвычайно важен и ценен, позволяя избежать массы ошибок и давая возможность установить на автора и пьесу новый взгляд, который может придать новый интерес постановке даже старой вещи.

Этот метод позволил Коммиссаржевскому по-новому подойти к Островскому и поставить одну из

его пьес в тонах, которые не встречались в обычных постановках пьес создателя русского репертуара.

Островский, по мнению Коммиссаржевского, вовсе не тот узкий бытовик-реалист, каким его часто представляют; как всякий истинный художник, он изображает в своем творчестве борьбу материи с духом. Личность противополагается у него обществу и часто задавливается им, мрачными условиями суровой жизни; но борьба идет, и симпатии автора всегда на стороне носителей света и разума, и даже, когда последние гибнут, зрители верят в конечную победу их.

Поэтому смотреть на Островского, как на певца «темного царства», совершенно не верно. Пусть «жестокие нравы» в этом царстве, — Островский все же любит этот быт, конечно, не за его жестокость, а за то светлое, красочное, веселое, что имеется в нем, за то, за что любит он старую Московскую Русь, где нравы были, конечно, еще более жестоки. Недаром вводит он хороводы, песни, пляски, игры, обряды: представлять его персонажей только как тиранов или как жертв совершенно не соответствует самому существу и стилю писателя, который вовсе не ограничивается только черной и белой краской, но всегда пишет тонкими и многими оттенками. Как самодур его способен к раскаянию, так и страдающие лица могут быть веселы, любить наряды, говорить сочно и нараспев.

Мы видим, насколько Островский свежее, человечнее, мягче в толковании Коммиссаржевского, нежели ординарное серое и однообразное его воспроизведение обычно практиковавшееся театрами, насколько богаче и тоньше.

Поэтому, когда Коммиссаржевский ставил пьесу «Не было ни гроша, да вдруг алтын», он обратился к художнику Крымову, знающему и любящему русский быт, русскую провинцию. В его декорациях и костюмах пьеса стала красочной и нарядной, потеряла свой узкий бытовой характер, стала более широкой и синтетичной, актеры должны были усвоить более живой ритм речи, словом, не только была уничтожена обличительная тенденция его творчества, но даже мрачный тон его был значительно смягчен.

Таким образом, если нарядный характер постановки «Власти Тьмы» в Художественном театре, порожденный пристрастием к внешним натуралистическим деталям, заглушил основную идею драмы, — здесь этот характер явился логическим выражением этой идеи и потому только ярче оттенял ее.

Уже из этого примера мы видим ту важность, которую играет форма в качестве проводника и выразителя идеи произведения. И пользованием ею особенно отличается Коммиссаржевский от старого реалистического театра.

Основное положение реализма — видеть в жизни верховный закон искусства, для Ф. Ф. не существу-

ет; задача воспроизводить на сцене жизнь в жизненно-правдивых формах его нисколько не интересует. Дело театра — для драматических образов найти адекватные сценические. Театр есть творчество самостоятельных сценических форм.

В значительной степени они определяются стилем писателя, характером произведения, ибо в последнем берет свое начало творчество театра. Однако, последний всегда должен оставаться творческим, поэтому механические реконструкции для старых пьес современных им постановок совершенно ошибочны: театр искусство живое, а не музей. Обращаться к старым постановкам можно и подчас должно, но лишь для того, чтобы использовать иные из приемов их, сохраняющие свое очарование и воздействие и сейчас, поскольку они не препятствуют проявиться идее пьесы, но помогают ей. Считать же современные автору постановки наилучшими для него, выражающими твердо его волю, а потому непререкаемыми, значит, — просто не знать истории театра, которая учит, как боролись авторы с условностями и несовершенствами тогдашнего сценического устройства. Или, при постановке Мольера, воскресить по бокам сцены и золотую молодежь, уничтожавшую в то время самую возможность сложной постановки?

Равным образом, не может режиссер иметь раз навсегда излюбленные свои формы постановки, ибо стиль авторов различен, и ставить Мольера как Ост-

ровского, Шекспира как Метерлинка, значило бы погрешить не только против формы, но и против самой сущности произведений, и к тому же это повлекло бы лишь обеднение театра, лишение его разнообразия и богатства.

Постановка «Мещанина во дворянстве» явилась иллюстрацией и приложением всех изложенных идей. Коммиссаржевский не реконструировал спектаклей времен Мольера, но лишь использовал некоторые из черт их без всякой педантической точности. Характер торжественного представления в Версале был передан в пышности и роскоши костюмов и декораций, причем действие переносилось из комнаты в парк и заканчивалось в каком-то фантастическом саду. Здесь не было картины жизни буржуа, как в Художественном театре в «Мнимом больном», но отсутствовали также настоящие свечи и танцовальный ритм «Дон-Жуана» в постановке Мейерхольда.

Внешний характер представления, как всегда у Коммиссаржевского всецело определялся его отношением не только к данной пьесе, но и ко всему творчеству Мольера. Изучая его, Коммиссаржевский пришел к выводу, что он, выйдя из ярмарочного театра, где царили не столько живые люди с теперешней реалистической точки зрения, сколько фигуры достаточно условные и схематические, Мольер в значительной степени сохранил их и в дальнейшем

своем творчестве. Часто встречаем мы у него ситуации невозможные, действующие лица гротескные, положения доминируют над характерами, и персонажи нередко служат лишь для иллюстрирования той или иной мысли автора.

Как большой драматург, Мольер не ограничился этим, и в лучших своих вещах, в главных своих персонажах он давал простор жизни, которая бьет через край. Однако, в этих персонажах мы видим у него не только образы узкого повседневного быта его времени, но обобщения, почти вырастающие в символы, действенные вплоть до нашей эпохи. Но почти всюду мы найдем у него, в окружении или в комических подробностях те же указанные особенности ярмарочного театра.

Поэтому узко-реалистичная трактовка комедий Мольера так же неверна, как отношение к его ролям только как к «амплуа». И как, с одной стороны, иные его персонажи требуют некоторого приподнимания их над жизнью, так, с другой, известная автоматичность, даже кукольность при исполнении других вполне уместна: сеньор, слуга, врач, буржуа, — все это представители групп фигур, приводимых в движение волей автора для определенных его целей. Они играют легкую игру, кружатся в жизненной карусели, а автор смотрит на них и посмеивается.

Все эти соображения побудили Коммиссаржевского привлечь к этой постановке одного из лучших

русских театральных художников Н. Н. Сапунова, так как он ждал от него не только художественно и театрально прекрасных и стильных декораций и костюмов, но и полного согласия в понимании избранного произведения. Ибо сам художник смотрел на мир, как на большой театр, где люди «в виде странных наряженных кукол, среди бумажных цветов, роскошных вещей, слишком вещей, ведут забавный хоровод на празднике жизни», жизнь — «балаган живых автоматов», такова была философия Сапунова, обещавшая создать нужную рамку для жизни символических персонажей и казавшаяся Коммиссаржевскому так подходящей для воплощения пышного празднества в сказочном Версальском дворце, среди танцующего двора Короля-Солнца.

Отсюда видно, что все особенности внешней постановки вытекают повелительно из внутренней сущности пьесы и ее автора, и режиссер не прикладывает автоматически полюбившиеся ему формы к интерпретируемому произведению, но сам следует за ним, стараясь угадать его дух и найти ему подходящую сценическую оболочку. Точно так же и актеры не получают от режиссера готового задания, но сами создают свои формы, руководясь лишь общим замыслом режиссера. Словом, внутренняя идея произведения торжествует, не нарушая, однако, свободы творчества всех входящих в театр деятелей его.

Режиссер же осуществляет единство спектакля, ему принадлежит замысел представления, это он должен найти те сценические формы, которые наиболее подходят для данного произведения.

Это чувство сценических форм, которое спасает его от копирования жизни и не имеет ничего общего с классическим каноном красоты, предохраняет Коммиссаржевского от культа преувеличенной театральности Евреинова и от условных воплощений Мейерхольда. Поклонник живописности спектакля, глубоко чувствующий музыку, Коммиссаржевский вносит в свои постановки ту меру и тот ритм, которые исключают всякое преувеличение и всякое подчеркивание. Артист большого и верного вкуса, он избегает грубых эффектов и сильных ярких черт, изобилия деталей, стремясь к сдержанности и мягкости. Но всегда, сценические находки его носят характер театральных и соответствуют внутренней идее произведения.

В «Скверном анекдоте» Достоевского, бредовые образы героя пьесы нашли свое выражение в изломанных, неестественных линиях декорации, в падающих домах, прерывистых движениях персонажей, неожиданных паузах, спотыкающемся ритме, речи и т. д.; в «Сказках Гофмана», от просцениума к приподнятой сцене вели ступени, на которых во время пролога сидели студенты, слушатели сказок, превращающиеся потом в действующих лиц, а на самом

возвышении стоял рояль, и на нем играли разные персонажи по ходу действия, и в том числе Гофман.

Как на пример вольного использования театральных форм прошлого, можно указать на «Принцессу Турандот» Гоцци, где персонажи итальянской комедии масок (Панталоне, Труфальдино и др.) импровизировали, выходили из публики, садились на борт сцены, спускали ноги в зрительный зал; китайский стиль был выдержан в том причудливом, фантастическом характере, как его представляли себе в Италии в XVIII веке; сцена обставлена была ширмами, которые убирались и расставлялись на глазах у публики.

Разнообразие источников вдохновения Коммиссаржевского может быть показано многими примерами. Так, например, для постановки «Евгения Онегина» он использовал виньетки и заставки в изданиях конца XVIII и начала XIX вв., причем сценическим воплощением он придал этот же иллюстрационный характер.

Исходя из убеждения, что декорация есть выражение сущности пьесы, а потому должна быть в гармонии с действием, как бы аккомпанировать ему, Коммиссаржевский издавна стремился к простоте и к экономии средств постановки и для этого прибегал иногда к большой схематизации. Так, для Лоэнгрина была построена одна только основная декорация, которая изменя-

лась в течение разных действий отдельными приставками, новыми частями, и эта схематичность была придана движениям и жестам действующих лиц. В «Благовещении» Клоделя, поставленном в Нью-Иорке, он почти вовсе упразднил декорации и пользовался преимущественно светом, меняя его по ходу действия и сообразно с переменами настроения.

Единство музыки и игры актеров находило применение во всех постановках Коммиссаржевского, но особенно было подчеркнуто в «Похищении из сераля» Моцарта, где не только ритм ее командовал постановкой, но не пропадала ни одна нота без какого-либо отражения ее во вне.

Все эти примеры показывают, что именно понимается под театральными, сценическими формами, которых могут быть бесконечные разновидности.

Но в понятие сценического представления у Коммиссаржевского, как видим, публика не входит: идея участия ее в спектакле, общение сцены с зрительным залом его не соблазняет. Если он и заставлял иногда актеров выходит из зала, то лишь в редких случаях, и только для того, чтобы подчеркнуть особенность данного спектакля, определенный его стиль.

Более того: он готов был провозгласить даже полный разрыв сцены и зала, ибо представление рождается из идеи произведения и на сцене находит свое завершение, вторжение же публики может

только разрушить его. И подобно тому, как Художественный театр восстановлял четвертую стену, отделявшую зрителей от актеров, — Коммиссаржевский в своей первой студии занавешивал сцену едва заметной вуалью, сквозь которую зрители видели спектакль, как некое отдаленное зрелище, как изящную картину, отнесенную от них на большое расстояние.

На этом примере отчетливо видно, насколько различны были пути натуралистического и враждебного ему театров даже в тех случаях, таких редких, когда они кажущимся образом сходились.

Таков вклад Коммиссаржевского в русское театральное искусство. Оттолкнувшись от натуралистического и условного театров, он избежал всех тех крайностей и односторонностей, которыми отмечена деятельность многих других режиссеров. Подчинив спектакль внутренней идее произведений, он тем не менее сумел осуществить свободу и самоценность сценических форм. Более того: не задаваясь целями реалистическими, он сумел во вне экстеризовать счастливо найденными сценическими приемами все настроения и переживания действующих лиц, словом, весь внутренний мир произведений.

Оставаясь в формуле живописной и музыкаль-

ной обработки спектакля, принадлежа к числу режиссеров-творцов и новаторов, он единственный из них сумел сочетать в своем искусстве полную свободу, господство и сотрудничество автора-актера рядом с режиссером.

В плане театральной эстетики начала XX века, Коммиссаржевскому принадлежит честь осуществления полной гармонии между этими тремя основными элементами театрального искусства, находящимися в вечной вражде между собой со времени основания Московского Художественного театра...

XI

ТАИРОВ

Основатель, директор и режиссер Московского Камерного театра, Александр Таиров явился последним по времени начала своей деятельности в той плеяде славных русских режиссеров, которые до войны выступили в поход против натурализма в театре и дали сценическому искусству совсем новое направление, какого оно никогда прежде не знало.

Придя последним, он мог извлечь урок из всего того почти десятилетнего периода, который отделяет открытие Камерного театра от основания Студии и который ознаменован не только яркими победами нового, анти-реалистического театра, но и целым рядом жестоких поражений многих из самых основных его идеологических утверждений.

Не будем же удивлены найти в его теориях много компромиссов и реминесценций: он сам называет свое искусство «новым реализмом» и характеризует его, как попытку синтеза двух погибших и погребенных театральных форм: натуралистической и условной.

В своей книге, вышедшей уже во время революции под названием «Записки режиссера», Таиров рассказывает, как, под влиянием краха условного театра,

он разочаровался вообще в театре и решил даже вовсе бросить его в 1912 г., и для этого покинул столицу и скрылся в провинцию, чтобы посвятить себя деятельности, с театром ничего не имеющей общего; как случайное приглашение его работать в возникшем в 1913 г. в Москве «Свободном театре» вернуло его к прежней страсти и отдало его ей навсегда; как новые методы работы, найденные им здесь, побудили его к новым исканиям и новым опытам, несмотря на очень скорое закрытие театра; как это самое закрытие пробудило в нем стремление создать свой собственный театр, которое и осуществилось, наконец, в декабре 1914 г., когда впервые открылся Камерный театр, существующий и до сих пор, за небольшим перерывом в 1917 г., когда он закрылся в феврале, чтобы, перекочевав в новое, меньшее помещение, вновь возобновить свою деятельность тою же осенью.

Наиболее значительной, освобожденной от всех пережитков прошлого, которыми были отмечены его первые работы, Таиров считает свою деятельность именно в этом втором периоде жизни Камерного театра; начало же своей самостоятельной творческой работы он относит к кратковременному существованию Свободного театра.

Однако, им предшествовал петербургский период деятельности Таирова, и он наложил отпечаток на все дальнейшее творчество его, здесь оформив если не симпатии его, то антипатии и отрицания.

Два ряда впечатлений явились именно решающими для него. Один — это представления театра В. Ф. Коммиссаржевской, во главе с Вс. Э. Мейерхольдом, где он присутствовал в качестве актера, которые закончились, к огорчению и разочарованию молодого энтузиаста, крахом и банкротством условного театра; другой — это спектакли Передвижного театра, где Таиров работал, как режиссер и актер, поставив «Гамлет» Шекспира и «Эрос и Психея» Жулавского*).

В этом театре, существующем до сих пор в Петербурге и руководимом талантливым режиссером и прекрасным артистом Гайдебуровым, при главной артистке Н. Ф. Скарской, сестре В. Ф. Коммиссаржевской, в то время были живы натуралистические принципы постановки, и они не могли не раздражать Таирова, уже увлеченного устремлениями нового театра. Декорации сооружались из настоящих бревен; при открывании и закрывании дверей огонь в лампах мигал и вздрагивал: однако, врывавшийся таким образом квази-натуральный ветер не мог везде создать тот же эффект и занавески продолжали висеть неподвижно, волосы актеров не шевелились и т. д.

---

*) Надо добавить еще его работы в 1911—1912 гг. в театре Рейнеке - Незлобина, где он удачно поставил «Изнанку жизни» („Los Intereses creados“) испанского драматурга Бенавенто с пленительными декорациями С. Ю. Судейкина.

Подобные впечатления окончательно убеждали Таирова в неправильности натуралистического метода постановки. Но тем обиднее ему казалась неудача театра условного, символического, где он искал убежища от фальши и безвкусицы натурализма.

Если в то время катастрофа условного театра была принята Таировым как катастрофа вообще всякого обновления театра, то позднее он стал иначе относиться к ней. Ему стало ясно, что условный театр был лишь антитезой натуралистическому и потому не мог быть совершенным, вынужденный ограничить свою задачу отрицанием и разрушением принципов своего противника. Лишь на основе этих двух театров и мог родиться синтез, каким Таиров и считает свое понимание театрального искусства.

Этот синтез не есть примирение или соединение этих двух взаимно исключающих направлений; чаще всего Таиров полемизирует и с тем и с другим, и даже когда он усваивает отдельные их черты, он придает им совсем иное значение и содержание. Но верно, что театральное построение Таирова выросло всецело из кризиса названных двух театров и на их отрицании строит свои утверждения. Более того, оно восприняло в себя многие черты из позднейшей эволюции их, так что мы сплошь и рядом встречаем у Таирова положения и утверждения, одинаковые с его предшественниками.

Театрализация театра; презрение к автору; вы-

двигание вперед трехмерности тела актера; увлечение динамизмом и физическим спортом; трагизм с улыбкой на лице, — все эти и многие другие замечания встречаем рассыпанными по всем работам театральных новаторов XX века. Но Таиров слил их в совершенно новое целое, последовательно развивающееся из своих основных посылок и законченное до мельчайших деталей; а то, что судьба дала ему счастье работать почти беспрерывно в течение десяти лет в своем собственном театре, правда в условиях исключительной трудности войны и революции, это позволило ему не только строить отвлеченные теории, но и практически проверять их, и из практической работы черпать новый материал для дальнейших теоретических положений.

Все указанные обстоятельства придают особый интерес и значение творчеству Таирова и работе его театра. И вряд ли будет ошибкой сказать, что ими замыкается то движение нового русского театра, которое началось в 1905 г. в первой Студии при Московском Художественном театре.

Дальнейшие опыты и попытки должны будут искать для себя новых теоретических оснований, а практически вырастут из тех новых условий жизни и искусства, которые созданы революцией.

«Камерный театр» Таирова ставит точку к одной из самых блестящих глав истории русского театра...

XII

СИНТЕЗ НАТУРАЛИСТИЧЕСКОГО И УСЛОВНОГО ТЕАТРОВ

Выступая против натурализма в театре, Таиров вынужден, конечно, прибегать к тем же доводам, что и другие враги этой школы, и нам незачем их повторять, тем более развивать или оспаривать их.

Здесь и нападки на стремление театра подражать жизни, и на «отягчающие плечи пиджаки» (из современных костюмов Таиров находит пригодным для сцены только автомобильный), и на четвертую стену, и выпады против «братьев-писателей», поставляющих жизненные пьесы и нравоучительные идеи. Но больше всего останавливается он на актерском вопросе, и на нем следует и нам задержаться, т. к. здесь затрагивается ряд основных проблем, дается ответ на целую систему, выдвинутую символическим и последующими театрами.

Раз что театр не должен преследовать задачи подражания жизни, то прежде всего это касается актера, который непременно вносит элемент реальности и подлинной жизненности на сцену. И вот борьба с крайностями натурализма превращается в гонение против реализма вообще, на манер Гордона

Крэга. Но в то время, как последний изгоняет актера со сцены, заменяя его марионеткой, Таиров не только сохраняет актера, но и делает его центром театра, «единственным и полновластным носителем театрального искусства»: Георг Фукс, увлекающийся цирком и мюзик-холлем за то, что там ценится мужчина, гораздо ближе Таирову, чем Гордон Крэг. Но этот актер должен совершенно порвать с жизнью.

Словно отвечая на требование Щепкина: «брать образцы в жизни» (а через его голову, и на принципы лучших представителей театра у всех народов), Таиров высмеивает актеров, принужденных «всегда ходить как бы с карманным кодаком в душе и глазах», «быть зорко-наблюдательными в жизни», чтобы «пережив все подмеченное, перенести его из жизни на сцену».

Конечно, если актеру не нужно изображать людей, существующих в жизни, то не нужно быть и наблюдательным и они без ущерба могут обойтись без этого основного свойства каждого художника; если можно искоренить зоркость глаза, то гораздо труднее атрофировать внутренние ощущения, у кого они имеются.

Условный театр разрешал это затруднение, пресекая всякое переживание на сцене, требуя подчеркнутой нарочитости в игре, чтобы зритель ни на минуту не забывал, что перед ним представление, а не действительная жизнь. Таиров тоже старается из-

бегнуть этого смешения: «актерская игра есть искусство, а не всамделишная семейная сцена», говорит он. Смешение жизни и искусства, слияние сцены с зрительным залом помощью лестниц и прогулок актеров среди зрителей, или вовлечение последних в действие и прерывание пьесы замечаниями их жизни, — все это кажется Таирову только разрушением искусства. Представление в Брюсселе в 1830 г. «Немой из Портичи», которым началась революция, быть может, и очень важно с социологической точки зрения, но спектакль, то-есть искусство, был этой революцией разрушен. Когда в 1909 г. актер Бутс изображал Яго с такой жизненностью и убедительностью, что из зрителей один в увлечении и возмущении предательством действующего лица, которого он идентифицировал с актером, выхватил револьвер и застрелил его тут же, на сцене: убит был не Бутс, а искусство, спектакль рассыпался, как статуя, толкнутая гневной рукой, и не взирая на общие похороны обоих участников этой драмы в одной могиле, на которой была сделана надпись: «идеальному актеру, идеальному зрителю», Таиров остается при убеждении, что и актер не то делал, что надо, да и зритель не отличал эстетических эмоций, которых не знал, от житейских чувств, которыми был переполнен.

Евреинов хочет внести театр в жизнь; Мейерхольд жизнью перебивает свои постановки; Таиров

разрывает театр и жизнь и, не интересуясь последнею, утверждает первый, как самодовлеющее искусство.

Это не значит, однако, что искусство актера только формально, внешне, или, как доказывает теперь Мейерхольд, есть некий механический процесс, лишенный творчества. В основе его лежит творчески-созидательный акт, который диктует все подробности игры, окрашивая их определенными эмоциями.

Так, Таиров не упраздняет эмоцию в искусстве актера, но требует, чтобы она отнюдь не была той, которую люди испытывают в жизни, и здесь Таиров бьет уже не в Щепкина, а в Станиславского, вся «система» которого, как известно, основана на том положении, что актер не может перевоплотиться в изображаемое существо, но может лишь себя поставить на его место, вызвать в себе свои собственные ощущения, соответствующие обстоятельствам и условиям, в которые он поставлен, и дать им детальнейшее развитие, которое и вызовет к жизни слова, написанные автором.

Таиров, напротив, полагает, что подобные переживания совершенно чужды искусству и что оно не должно иметь дело с ними, относящимися к жизненным чувствам, а не к творческому волнению художника. Эмоции актера должны быть эмоциями фантастического «сценического образа», который создается в нем его творческой фантазией, а потому артисту пре-

жде всего нужно овладеть внутренней формой, которая и состоит в творческой способности создавать себе эти сценические образы и вызывать их вымышленные эмоции, ничего общего с жизненными не имеющие. А если он не умеет создать этот внутренний образ или, как прежде говорили, «перевоплотиться» в героя, то значит, он просто не артист, лишен творчества, и его хочет заменить обыкновенными чувствами, которые каждый тренированный человек может испытать, чтобы затем, пользуясь актерскими техническими приемами, воспроизвести на сцене и дать о них знать зрителям.

Самый процесс создания подобного образа представляется Таирову таинственным, как всякое творчество, в каждом отдельном случае он может быть весьма различен и всегда индивидуален. Но такое создание гарантирует театр от того, что зритель спутает актера с изображаемым персонажем, и страдания одного примет за чувства другого; равным образом, и зритель гарантирован от того, что ему будет поднесено вместо очищенного в творческом процессе волнения искусства — имитация житейски-правдивой, и потому в жизни, а не на сцене, имеющей право на существование эмоции.

С этой точки зрения для Таирова была большим испытанием его постановка «Адриенны Лекуврер», именно конец пьесы, сцена смерти героини.

«С нетерпеливым волнением я ждал, — говорит

Таиров, — конца генеральной репетиции, я хотел проверить: зародится ли в зрительном зале наряду с ощущением смерти и улыбка творческого искусства». Эта улыбка, подмеченная им в публике, явилась для него торжеством его метода.

Однако, как бы ни были чисты и возвышенны новые эмоции, испытываемые и выполняемые артистами, материальность сцены и ограниченность актерского тела часто не дают возможности передать полностью то впечатление, которое требуется, одними данными актера. В этом случае, ему приходит на помощь режиссер, который своей постановкой раздвигает рамки временного и случайного.

Представим себе, например, актера, который должен изобразить героя, «подъявшего неугасимый мятеж против Бога». Он покинул землю, бесстрашно поднимается вверх, чтобы предстать перед лицо Бога и, наконец, достигнув предельной высоты, должен свершить последний жест, последний взлет, чтобы цель была достигнута: «но этот взлет требует такого огромного, нечеловеческого жеста, какого не может дать во всей полноте даже самый совершенный мастер-актер».

Как выйти из такого положения?

Тут и появляется режиссер, который пользуется для достижения нужного впечатления всем богатством, заключенным в сценическом аппарате.

Здесь помогает движение всех декораций, ку-

лис и т. д., которые в своей совокупности Таиров называет «сценической атмосферой».

«Взвивается вся сценическая атмосфера, звонко утысячеряя его жест и сливаясь вместе с ним в органически единую композицию. И вот, перед вами уже не человек, а мощный, из земли выросший гигант, составляющий вместе со всем образовавшимся в динамическом сдвиге построением единую монолитную фигуру».

Впервые Таиров сделал опыт разрешения этой «проблемы динамических сдвигов сценической атмосферы» при постановке «Саломеи».

В этой постановке эта роль была поручена преимущественно задним занавесам разного цвета. Так, при первых пророчествах Іоканаанна, черно-серебряный занавес раздвигается, «открывая роковой водоем»; когда Саломея соглашается танцовать, и Ирод испускает вопль радости, задний занавес разрывается и исчезает, «обнажая красный занавес пляски и песни, окровавленный пьяными лучами луны»; когда, наконец, воины раздавливают Саломею, над нею склоняются черные стяги.

В том же смысле намечено применение игры света, первые опыты которой были сделаны при постановке «Фамиры-Кифареда» Иннокентия Анненского художником Зальцманом.

Но для того, чтобы мочь передать все охватывающие его эмоции, актер должен владеть в совершен-

стве внешней формой, детально разработанной техникой идеально-развитого тела. Таиров вспоминает те требования, которые предъявлялись актерам древней Индии: «свежесть, красота, приятное лицо, красные губы, красивые зубы; шея круглая, как браслет, красивые по форме руки, изящный рост, могучие бедра, обаяние, грация, достоинство, благородство, гордость, не говоря о таланте», и мечтает о таком же обучении детей с 7—8-летнего возраста, как это имеет место в балете, и в курс своей школы, основанной при Камерном театре, он ввел усиленные занятия по фехтованию, акробатике и жонглированию. В постановке «Принцессы Брамбиллы» по Гофману, акробатическому и клоунскому элементу было отведено много места, а «Жирофле-Жирофля» было целиком на них построено.

Это физическое воспитание должно одинаково охватывать и голос, и мимику, и жесты, развивать силу и ловкость, и не должно готовить актера только для драмы: искусство театра синтетично, не в Вагнеровском смысле слияния искусств, а в том, чтобы каждый актер умел представить и драму, и балет, и комическую оперу, и арлекинаду, и водевиль, и те актеры, которые сегодня декламируют трагедию, завтра должны уметь пропеть куплет из оперетки, а еще через день — потанцовать и покувыркаться в арлекинаде (вспомним аналогичные устремления Коммиссаржевского).

Никакой заботы опять-таки о совпадении и согласии интонаций и движений актера с житейскими у него быть не должно, т. к. в жизни они очень бедны и не экспрессивны, и считаться с ними значило бы сознательно ограничивать и урезывать средства своей сценической выразительности. И в каждый момент актер должен полностью владеть всеми своими физическими возможностями, так как, внезапно родившееся из непосредственно переживаемой эмоции, инстинктивное движение может не только не оказаться передатчиком и выразителем этого чувства, но, напротив, вызвать смех у зрителей, уничтожить в них прежде созданное настроение. Так, нервное дрожание ног у героя, объясняющегося в любви, приведет зрительный зал в такое веселое настроение, которое совершенно заглушит чувство, выражаемое актером.

Режиссер и здесь приходит на помощь ему, стараясь поставить его и его тело в условия, наиболее для него благоприятные.

Для этого, он должен прежде всего порвать с тем пониманием условного театра, которое рассматривает актера то как часть декорации, то как фигуру с барельефа, то, наконец, как некую отвлеченную схему, по преимуществу неподвижную.

Нет, актер есть центр и вершина театра, и ему все должно служить в помощь и принесено в жертву, а не он может быть частью чего-то. И прежде всего, надо взглянуть на тело актера и увидеть таким его, ка-

ково оно на самом деле, т. е. трехмерным, которое и действовать должно в таком же трехмерном пространстве. Правда Мейерхольд когда-то говорил о том же, но применение, которое он сделал из этого наблюдения, выразилось в «пластической статуарности», и актер оставался неподвижным на близко придвинутом фоне. Актер должен быть вырван из декорации, ему должна быть дана полная свобода двигаться на сцене, но эта сцена должна трактоваться не декоративно, а архитектурно. Так, кончается в русском театре царство живописца-декоратора, «разрешавшего постановки на плоскостях», и воцаряется архитектор, который воздвигает постройки, согласные с замыслом пьесы и дающие актеру возможность проявить все богатство, заключенное в его теле. В этом пункте Таиров сближается с Аппиа и Крэгом и осуществляет то устройство сцены, о котором писал Валерий Брюсов, однако, с значительными изменениями и усложнениями.

Архитектурное разнообразие может быть чрезвычайно, если оно захочет использовать всевозможные геометрические формы и считаться с замыслом каждой пьесы. Так, при постановке «Фамира Кифареда» двойной ритм пьесы нашел себе выражение в двойных архитектурных построениях: спокойный аполлинизм отразился в ровных площадках в глубине сцены, буйная дионисова страсть воплотилась в беспорядочных нагромождениях по бокам.

Еще резче значение этого принципа в новом трактовании самой сценической площадки, пола сцены, на котором действует актер. Таким образом, богатство сценических возможностей находится в прямой зависимости от пола: ровный пол не позволяет никаких разнообразных комбинаций, и тело актера не может принять бесчисленного количества положений, на которые оно способно, и принуждает ограничивать себя плоскими позициями в одной горизонтали.

Проблема сценической площадки уже служила не раз предметом внимания и изучения в новом русском театре, преимущественно в тех спектаклях, которые черпали свое вдохновение в комедии делл'-арте. Однако, ни разу пол сцены не был еще сломан, и ни разу не толковался он, как «клавиатура актера». Правда, лестницы, которые вели в зал, позволяли обогатить и разнообразить мизансцены, но ведь роль их была совсем другая, другие преследовались ими цели, а потому и значение их для актерского тела оказывалось совсем случайным. Правда и то, что лестницы воздвигались нередко на самой сцене, и Жемье, Жак Далькроз или Рейнгардт, не говоря о многих других, не однажды их показывали. Таиров идет, однако, гораздо дальше, и для него просто не существует ровного пола на сцене, а для каждой пьесы он должен принимать тот вид, ту форму, которых требует она. Так, нисхождение Богородицы, напри-

мер, требует равномерно-незаметного спуска лестницы, тогда как для вакханалии понадобятся аритмически-изломанные разно-высокие плоскости.

Подобно тому, как пол служит для большего разнообразия актерских движений и группировок, так и все аксессуары не должны изображать жизненные предметы, но служить предлогом для игры ими актеров, и для той же цели может быть приспособлен и самый фон, на котором разыгрывается пьеса. Так, пространства, прорезанные массивными колоннами, с покатыми нисходящими углами ступеней в «Федре», превращаются в «Жирофле-Жирофля» в простой экран, где по ходу действия раскрываются то те, то другие части, позволяя актерам входить или выходить из них, а вся мебель заменена маленькими экранами, которые, под действием актерских рук, оборачиваются, словно в цирке или мюзик-холле во время выступления престидижитатора, то в качалку, то в диванчик, вызывая целый ряд трюков, готовя актеру бесконечные, тщательно подготовленные сюрпризы.

Если, таким образом, вся сцена приспособляется к наиболее выгодному внешнему выявлению актерского тела, то естественно, что и костюм должен служить прежде всего той же цели.

Цель костюма — не декоративная, как для большинства художников, а прежде всего вспомогательная для движений и поз актеров. Поэтому он не дол-

жен гнаться за какой-нибудь детализацией, а должен лишь общим образом соответствовать характеру или типу персонажа. Таиров не остановится даже перед тем, чтобы одеть актеров просто в трико, если позволяет это жанр пьесы, или прибегнуть к картону, чтобы позволить актеру проявить всю свободу движений. Он не испугается так же обнажить актеров, для того, чтобы их приучить «носить свое тело» с той же свободой, с какой они носят костюм. Этот опыт был проделан в постановке «Сакунталы» Калидаса.

В неменьшей степени, нежели художника, ограничивает Таиров и значение автора. Сторонник импровизации, он утверждает, что расцвет театра бывал всегда в пору отсутствия писанных пьес, и потому отводит автору преимущественно роль составителя связующих звеньев между сценами, импровизуемыми актерами. «Текст есть не более как предлог», сказал Мунэ-Сюлли, и Таиров согласен с этим, видя в пьесе только повод для актерского творчества. Теоретик Камерного театра, философ Шпет полагает, даже, что текст играет в театре не бо́льшую роль, нежели натурщик у живописца, либретто в опере, пюпитр и нотная бумага для музыканта.

Такое отношение к автору естественно вытекает из давнего положения, что в искусстве возможен только один творец, и раз что таким творцом объявляется актер, то для автора остается места очень

мало. Доказывая историческими примерами, что во все времена и везде пьесы переделывались и приспособлялись к надобностям данной минуты, данного театра или артиста, Камерный театр сохраняет и для себя эту свободу обращения с текстом ради торжества актерского мастерства. Борьба Георга Фукса с литературностью и нравоучительностью современных пьес привела к полному презрению литературы; его любовь к актерам цирка и мюзик-холля вылилась в превращение драматических актеров в акробатов и танцоров; причина упадка театра, которая по мнению Гордона Крэга, заключалась в стремлении актеров выдвигать на первый план свою личность и сделать из сцены выставку собственного тела, провозглашена основой будущего возрождения театра, и универсальный мастер сценического искусства, актер, сегодня певец, завтра танцор, затем драматический артист, акробат, кто угодно, но всегда самодержавный властитель своего призрачного царства, душит не только самоцельное и «самовитое» слово, но самую мысль и самое чувство, которые ему приносит автор.

Конечно, на первых порах без автора вовсе обойтись нельзя, ибо актеры еще не умеют импровизировать и нет для них подходящих сценариев, а потому надо пользоваться писанными пьсеами. Но Таиров уже вступил на путь замены последних новыми формами драматического творчества, и поста-

вленная им «Принцесса Брамбилла», каприччио на темы Гофмана, явилась первым опытом в этом направлении.

Кроме того, Таиров обращает внимание на то, что театральная публика поддается далеко не мыслям текста, и гораздо больше действует на нее манера его чтения и его ритм, хотя бы при этом смысл и не доходил до слушателя. Так, в пьесе Василия Каменского «Стенька Разин» оглушительный успех имели некоторые места, лишенные всякого смысла, как написанные на квази-персидском языке: публика поддавалась их очарованию, так как в их напевности звучала вся восточная нега, медлительность и тоска, и под невнятными словами чуялись звуки каких-то иератических молений. Но это наблюдение показывает и путь, которым должен итти актер при чтении текста. Смысл и психология вовсе не должны преобладать в нем, уступая нередко первенство ритму и напеву. Поэтому манера Московского Художественного театра читать стихи как прозу, превращая музыку стиха в психологически-рассудочное повествование, кажется Таирову извращением самой сути декламации.

Но ритм руководит не только декламацией актера, но и всем спектаклем, единство которого устанавливается им. Отсюда — значение музыки в Камерном театре: играя роль служебную, она тем не менее почти всегда присутствует в его спектаклях, и ее

ритмические волны служат регулирующим началом для них. И это тем более, что Таиров признает движение главной стихией актерской игры. Воспетое Гордоном Крэгом, проповедовавшееся Мейерхольдом, оно нашло в Таирове своего пламенного поборника и вдохновенного реализатора: плакаты за подписью Маринетти: «мы объявляем, что великолепие мира обогатится новой красотой, красотой скорости» развешаны в здании Камерного театра в Москве. Этому движению служат актеры, ему повинуется и вся «сценическая атмосфера».

Динамизм, начатый Мейерхольдом после крушения статики символизма, становится окончательной формой русского нового театра.

XIII

КАМЕРНЫЙ ТЕАТР

Когда, девять лет тому назад, Таиров основывал Камерный театр, та философия театра, которая изложена в предыдущей главе, далеко еще не сложилась в законченные формы. Только постепенно, по мере развития сценических работ, она принимала все более отчетливые очертания и позволяла Таирову наметить свой индивидуальный путь в общей эволюции русского театра и итти им, не смешиваясь, не сливаясь с исканиями и опытами других режиссеров. Напротив, в начале его деятельности, мы видим и у него те же мотивы, которые были дороги всему его театральному поколению: живописные декорации, пантомимы, восточный театр, испанский театр, все соблазны, которые искушали русский театр в начале XX века, увлекали и его, хотя, быть может, и не надолго.

Однако, с самого начала твердым и бесспорным убеждением его было признание актера центром сценического искусства, далекого от натурализма и подражания жизни. Этому актеру все должно подчиняться, и он сам должен испытывать не житейские чувства, но художественные эмоции. Уже значение

первой своей постановки, еще в «Свободном театре», пантомимы «Покрывало Пьеретты», которая шла у Мейерхольда под названием «Шарф Коломбины», Таиров видит в отыскании «эмоционального жеста», то-есть, жеста, который не был бы иллюстрирующим или грубо-психологическим, но соответствовал бы «известной схеме последнего поединка между Пьеро, Пьереттой и Арлекином», очищенного от всяких мещанских мелочей сценария и вознесенного к столкновению «изначальных ликов человеческого существа, уже покончивших со счетом каждого дня и переживших последнюю схватку — схватку Любви и Смерти».

Признание актера центром спектакля на практике соседствовало еще со значительной ролью художника и даже автора, и в продолжение долгого времени мы видим крайне живописные постановки пьес чрезвычайно литературных. В отношении репертуара, театр совершает даже такие неосторожности, как постановка «Сирано де Бержерак» Ростана или «Соломенной шляпки» Лабиша, неожиданная в передовом театре. Еще более, может быть, неожиданно было появление «Карнавала детей», реалистической пьесы Сен-Жорж-де-Булье, которая с большим успехом и с несравненно большей уместностью шла в ненавидимом Таировым Передвижном театре Гайдебурова.

Постепенно, однако, линия театра вырисовывалась и определялась двумя направлениями: в одном —

театр шел к арлекинаде, венцом которой явилась оперетка «Жирофле-Жирофля»; в другом — он приходил к трагедии, которая впервые была воплощена в «Федре» Расина. В этих двух ликах мы не можем не узнать давних мечтаний о театре-храме и театре-балагане...

Не должно думать, что, следуя этими путями, театр надвое разбил свою сущность, и трагедии отдал всю чувствительность, сохранив за арлекинадой внешнее формальное мастерство. Ничего подобного: мы ведь знаем, что в основе всякого творчества лежит художественная эмоция, и пусть эмоции различны, трагедия так же требует внешней пластической выразительности и динамичности, как арлекинада нуждается в соответствии внешней формы внутреннему образу.

Однако, трагедия должна быть вознесена над мелкими человеческими интересами, в ней должна быть выявлена вся глубокая внутренняя сущность, показана борьба человека с роком, столкновение их в некиих мировых пространствах, а потому здесь должно итти к источнику, мифу. Напротив, арлекинада может впитать в себя всю современную машинную цивилизацию, весь механический ритм современности, весь лихорадочный трепет современных городов: потому для нее «конструктивизм» создает не отвлеченные мировые пространства, но аксессуары пригодные для актерских трюков.

Последние по времени создания и значительнейшие, показательнейшие по достигнутым результатам, эти две постановки требуют, чтобы мы на них остановились несколько дольше.

Когда Таиров говорил о своих актерах, как способных играть все жанры сценического искусства, мы могли не верить подобному универсализму и опасаться, что он скрывает дилетантизм. Постановка оперетки «Жирофле-Жирофля» рассеивает эти страхи, но и сужает всеобъемлемость актерского искусства Камерного театра, ибо вместо оперетки он играет арлекинаду и показывает искусство своих актеров не в пении, но в акробатизме. И здесь они выше всяких похвал. Я не видел еще спектакля, где бы зримое движение столь безраздельно и безусловно торжествовало, как в «Жирофле-Жирофля».

Искрометное движение полновластно воцарилось здесь на сцене, увлекая за собою актеров и публику. Сменяющиеся мотивы дают ритм все новым и новым танцам, группам, построениям, и, кажется, продолжаются даже тогда, когда музыка умолкла. Начиная от вступительного, вдруг ворвавшегося хора, ни на минуту не успокаивается сцена; словно волны, вздымаются и опускаются на ней подвижные и отчетливо очерченные массы людей, выбрасывая из себя сверкающие брызги — солистов. В глазах пестро от этого калейдоскопа, от буйного водоворота, который кружит и вертит всех и все, начиная от

первого занавеса, и ни на минуту не ослабевая и не выпуская свою добычу до конца. Нигде усталости, ни разу — упадок выдумки; стремительность бьет через край; изобретательность, находчивость и неожиданность непрерывно все оживляют и обновляют внимание.

Причудлив сумасшедший разгул разбушевавшейся динамики; но все же постепенно разглядываешь в нем строгую закономерность, помимо музыкального строя. Каждый персонаж и каждый предмет рисуют свою собственную ритмическую фигуру.

Вот неправдоподобно длинный Церетелли-Мараскин в остром черно-белом фраке с цилиндром, словно фантастическое насекомое распластывает в воздухе тончайшие руки и ноги и высоким смехом разливается над головами окружающих: его танец — это верх ядовитой и изящной остроты. Бело-оранжево-красный Фенин-Мурзук крепко уперся ногами в землю, точно бык сладострастно втягивая воздух и резко очертя вокруг себя линию: торжественно-угрожающее его появление в распахнувшейся стене — одна из счастливейших «находок» спектакля. По земле ползает, прячась в желтый с белым широчайший фрак, Соколов-Болеро, клоун с живым желтым хохлом, под грозной защитой своей разноцветной супруги, Уваровой-Авроры, распустившей крылья мохноногой курицы, охраняя дом и разметавшись в пространстве, внося суету и крикливость.

И между ними вьется беленький цветочек, Жирофле-Жирофля-Спендиарова (дублировала г-жу Коонен), смеется, плачет, играет, сердится.

А вокруг — живой хор. О, конечно, в нем не индивидуализирует каждый свою роль: «массы должны быть трактованы как массы». И все в нем — как один человек, изменяясь лишь в той степени, сколько требует ритм движения, положение каждого в общем рисунке. Огромные черные ажурные шляпы мерно колышутся, как громадные крылья; лестницы стремят вверх и вниз четкие движения, располагая каждого видимо для всех; примитивные костюмы-фуфайки с картонными подвесками — не украдут у глаза ни одной позы, ни одного изгиба, но дают всю свободу расцветшему телу; ноги и руки вольно чертят прихотливые арабески.

Все на службу движения! И вот срывается нижняя стена заднего экрана, служащего декорацией, и по возникшему мосту, из обнажившейся глубины вливается великолепная свита Мурзука: соломенные корзины-шляпы, сине-зеленые одеяния, лошадиные головы и хвосты, — это один из чудеснейших моментов представления, не теряющий ничего в своем эффекте от того, что ему предшествовало появление пиратов сквозь четыре вдруг распахнувшиеся окошка, вверху экрана, раскрывшие его тайну и превратившие его на мгновение в разбойничье судно, — еще одна из удивительных выдумок, которой так

остроумно придуман контраст — похищение Жирофля в крошечной лодке-корзине, — очаровательный Моисей, брошенный в Нил.

Нет ни одного предмета, который не играл бы роли в общем движении, но только то, что необходимо, вынесено на сцену, служа поводом для какого-нибудь комического или иного эффекта. Вот Болеро оперся на какое-то сооружение, как на стул, и оно ускользнуло из под его руки, увлекая его за собой; сели на другое Жирофле и Мараскин, и оно обернулось качалкой, так удобной для любовных признаний.

Все мертвое на сцене умерло и ожило в новой жизни. Главное очарование костюмов Якулова в том, что расположение их красок рассчитано тоже на движение, и лишь только врывается оно, они подчиняются ему, передают непрерывной волной от одного другому, сплетая изумительную гамму.

И, наконец, вступает в свою роль свет. Мы давно его ждали, но его скрывали от нас, берегли его для этой восхитительной сцены опьянения, когда в глазах изменяется мир. И вот — вместо ровного белого света, сцена окрашивается в розовые, фиолетовые, искристо-золотистые, немного жуткие, фантастические цвета, и среди них белый цветок Жирофле трепещет на нежном стебельке и клонится, танцуя. Стол с горящим пуншем посреди, ритмично аккомпанирующий, согласный хор кузенов вокруг, — вот сфера, которой она пользуется для всего мы-

слимого разнообразия своих положений: то на столе, то за ним, сзади, сбоку, опираясь на него, падая на руки кузенов, подымаемая ими, укачиваемая ими, бережно и пьяно несомая, белизна, очерченная черным в сумасшедшем пире пьяных лучей.

Мюзик-холль? Где вы видели в мюзик-холле такое представление? Да, наконец, хорошо, пусть мюзик-холль: ведь это оперетка, арлекинада, которая и должна пользоваться всеми элементами цирка, мюзик-холля, фарса, но объединяя их все в одном эстетическом порыве, подчиняя одному художественному замыслу. Ни один театр в мире, как бы он ни именовался и к какому бы жанру ни относился, не мог бы создать такого зрелища, а как вы его назовете — не все ли равно. Но «Камерный театр» ведь и не претендовал из «Жирофле-Жирофля» сделать трагедию...

И вот к трагедии в Камерном театре мы теперь и переходим, к той постановке, которая вызвала больше всего споров, разбила зрителей на два резко враждебных лагеря: мы говорим о «Федре» Расина. И сразу надо выдать театр головой: ну, конечно, он исказил Расина, играл не его, а пользовался только его текстом для собственного творчества. С автором Таиров серьезно не считается. Расин из полубогов сделал людей, язычницу превратил в христианку, гречанку переодел французской принцессой. А театр произвел обратный процесс и ушел к самым истокам

мифа, из парадного дворца Луи XIV, где царили пышные костюмы и утонченные манеры, он перенес трагедию в какие-то всемирные необъятные пространства. И задача актеров изменилась: им уже не надо было психологически детализировать свои роли и шаг за шагом следить за развитием своих пагубных страстей. Но зато насколько она усложнилась. Кто же в силах выразить всю гигантскую мощь этих мифических сверх-людей? Конечно, за отдельными моментами, из которых многие своим остроумием были обязаны больше находчивости режиссера, нежели пафосу актеров, ни один из исполнителей даже не приблизился к трагизму своих ролей. Давало себя знать также и предпочтение, которое театр оказывает гимнастике перед культурой голоса и слова: двигаются актеры лучше, чем говорят, а напряженность, которую они усвоили взамен трагизма, исказила самое их произношение.

Вот — гибельные черты спектакля, и кто слушал его больше, чем смотрел, тот временами испытывал настоящие страдания. Но есть еще зрительная сторона представления, и она является и новым словом в методе постановки, и доныне неизведанным подходом к трагедии.

Когда открывается занавес, сложные загромождения, образующие довольно просторную площадку и обрамленные синими, красными, зелеными, черными полотнищами, висящими треугольниками свер-

ку и сзади, и двумя белыми колоннами, с тремя неподвижными воинами, четко вырезающимися на темно-синем фоне, производят сильное впечатление. Оно подкрепляется дальнейшими появлениями актеров, в интересных костюмах: каждого из них как-то непосредственно ощущаешь в этом пространстве, ни один не теряется в нем, не расплывается. Работа Веснина, не везде безукоризненного вкуса, дает в общем отличный результат, очень «театральна» и открывает различные богатые возможности. Секрет его в том, что он, ничего не изобразив на сцене, сумел разработать ее архитектурно и дать символическую оправу трагедии.

Что это: лестница неровными ступенями спускается к рампе? Нет, может быть, это просто скалы легли угловатыми уступами. Ведь мы где-то вне мира: однако, не уничтожая этого воздуха, дан фон, чудесно проецирующий актеров. А колонны эти намекают на портал храма или дворца? Может быть, а кому-то видятся в них пароходные трубы, и полотнища висят, как паруса. И, наконец, последняя чудесная подробность, которая, собственно, почти суть всего: площадка наклонена в публику. Опять кто-то рядом со мной шепчет: палуба парохода в бурю. А я вижу актера так, как никогда прежде: он немного надо мной, на то он и герой трагедии, но он гораздо ближе ко мне, словно внесен в зал, и потому я всего его ощущаю непрерывно.

Такая постановка трагедии отрывает ее от бытовых условий времени ее первого создания, а потому имеет значение для всякой постановки трагедий, каковы бы они ни были. Ненавязчивый символизм декорации дает во вне выражение всей значительности трагедии. Архитектурная же конструкция сцены, здесь выраженная с наибольшей полнотой и последовательностью, имеет интерес и значение для всех вообще пьес.

Рано подводить итоги деятельности Камерного театра, достигшего едва десятилетней зрелости и находящегося в полном разгаре своего творчества, и все же тот этап, который знаменует для театра настоящий момент, отмеченный признанием и успехом, кажется чрезвычайно показательным не только для него, но и для всего развития русского театра, здесь пришедшего к какому-то поворотному пункту своей истории. Этот момент характеризуется творчеством голых режиссерских форм, оторвавшихся от искусства автора и поработивших игру актеров, несмотря на громкое провозглашение их главенства. Стремление создать универсальных актеров, конечно, не оправдалось, и мы видим перед собой послушных режиссеру мастеров сценического движения, позабывших одно главное орудие драматического артиста — слово. А борьба с непосредственными чувствами актеров привело к невозможности для них передать глубокий и пламенный пафос трагедии. Еще боль-

ший разрыв с автором. Ни со стилем, ни с характером вещи г. Таиров не считается, ибо он творит с огромной изобретательностью и находчивостью вольные сценические формы, произвольно прилагая их к тем или иным произведениям. При этом, несмотря на переход к архитектурному оборудованию сцены, декоративность начала века, пряный эстетизм царят на ней попрежнему.

Но разрыв с автором знаменует разрыв с культурой, через представляемое произведение вторгающеюся на сцену, порабощение актеров ведет к торжеству над ними вещей. Так в Камерном театре путь режиссерского искусства дошел до конца, упершись в опасную пустоту отсутствия автора и задавленный вещностью, поработившей актера.

Не есть ли это логический результат, к которому должно было привести преобладание режиссера над остальными в русском театре начала XX века? И не есть ли это последняя вершина и последний этап, откуда должен пойти новый путь?

XIV

НЕСКОЛЬКО ИТОГОВ

Мы закончили наше изложение и теперь можем подвести несколько итогов, которые позволят нам оценить вклад режиссеров-антинатуралистов в искусство русского театра, революционность их творчества и общее его значение для театра вообще, а также сличить их дело с той работой, которая произведена Московским Художественным театром. Тем самым, вся эволюция русского театра за последние двадцать лет перед русской революцией предстанет перед нами в общей картине, и на основании ее можно было бы даже попытаться наметить дальнейшие пути развития русского сценического искусства. Но произошла революция, которая не только остановила мерный ход истории сцены, как это сделали первые годы войны, но внесла целый ряд новых тем и новых оценок в театральное искусство, подчинила его новым запросам и требованиям. Они, а с ними те исключительно тяжелые условия, в которые попал театр вместе со всей Россией, сильно исказили лик русского театрального искусства. Если оно оказалось, однако, живуче и настолько могло противостоять производившимся в нем самым подчас неверо-

ятным опытам, что посреди разгула революции мог прозвучать и пользоваться успехом лозунг: обратно, назад к Островскому! — то несомненно все же то, что новые условия жизни, новая психика, новые люди, пришедшие к общественной жизни и заявляющие на нее права, которых никто отнять не сможет, окажут решающее влияние на дальнейшую жизнь русского театра. Будет ли связан будущий русский театр с дореволюционным или нет, — несомненно, что между ними лег новый фактор, которого игнорировать нельзя, и от которого пойдет новая глава в истории русской сцены. В дальнейшем мы коротко расскажем о некоторых из тенденций театра во время революции, но я думаю, что не столько они, сколько именно изменившиеся новые общие условия жизни окажутся решающими в дальнейшей эволюции русского театра.

Итак, возвращаемся к русскому театру до революции.

Как мы видели, новые режиссеры того времени были объединены одним, отрицательным признаком: враждой к натурализму. Но они противополагали себя не только Московскому Художественному театру, а и всему старому реалистическому русскому театру, доходя даже до полного изгнания жизни со сцены. В этом отношении, их деятельность была несомненно революционна, можно даже сказать, — совершенно небывалая в России.

Однако, единство стиля найдено и создано не было: каждый исповедывал свою веру, каждый отстаивал свою концепцию, причем большинство непрестанно и решительно эволюционировало. Таким образом, их искусство было крайне индивидуально и отличалось значительно одно от другого. Трудно найти положительные принципы, которые позволили бы обобщить творчество разных режиссеров. Вернее будет сказать, что каждый из них проделывал свой опыт разрушения реалистических и натуралистических принципов сценического искусства, так что весь русский театр был превращен в огромную лабораторию, и теперь ему открыты все возможности, так как ни одна из прежде стеснявших его развитие условностей теперь не осталась на месте.

Верности жизни было противопоставлено творчество сценических форм; любви к деталям — центральная идея произведения; склонность к быту побеждена была символизмом и обобщением; жизненные чувства утонули в театральном отражении вечных истин и идей, естественность уступила место театральности: четвертая стена была разрушена вместе с рампой, эмоциональная связь актеров с зрителями была принесена в жертву сценическому зрелищу, как завершенному искусству, не нуждающемуся в публике и могущему погибнуть от ее вмешательства; иллюзия исчезла, спугнутая стилем.

Словом, можно взять любое из положений

прежнего реалистического театра, и мы увидим, что оно было вывернуто наизнанку режиссерами-новаторами, и часто в самых ответственных постановках.

Однако, это творчество, происхождения чисто отрицательного и не создавшее синтетического стиля,— все же не было лишено принципов положительных, общих им всем, иногда все же слишком отвлеченных. Мы остановимся на следующих трех, которые достаточно характеризуют русское сценическое искусство этой поры.

Несколько туманное понятие сценических форм является первой из этих черт. Оно утверждает самоценность театра, как искусства в ряду других искусств и в его отношении к жизни. Это подчиняет единому закону отдельные искусства, поскольку они входят в театр, и заставляет их отказаться от собственных критериев и замыслов, это же отличает новый театр от старого, для которого жизнь была высшим мерилом и образцом. Элементы жизни могут служить материалом для сцены; но они должны претерпеть полную сценическую трансформацию: появление на сцене кусков жизни в подлинном их виде есть явление вполне отрицательное. Эти формы могут быть самыми разнообразными, в зависимости от стиля произведения или личности режиссера, а крайнего выражения своего они достигают и теоретическое обоснование пытаются найти в той театральности, апология которой раздалась впервые после про-

заического и антитеатрального XIX века именно в это время, и которая рискует сузить сценическое искусство до гротеска, карикатуры или шаржа.

Другая черта, это живописная, а позднее архитектурная декоративность, осуществленная в этот период и резко противополагающаяся прежним копиям жизненных обстановок и однообразию обыкновенных павильонов. Единый зрительный ритм подчиняет себе все части сценического представления, — декорации, костюмы, позы, жесты, музыку, слова, движения, бутафорию. Здесь мы замечаем два момента в общем процессе. Сперва, задания не выходят из статики театра, сцена трактуется как неподвижное пространство, которое должно быть обставлено наилучшим образом. Тут торжествует живописец, который разрешает одну за другой живописно-декоративные задачи: разгул красок, однотонные панно, декоративные пятна, неподвижные статуи, близко придвинутый фон и т. д. — все это звенья одного и того же процесса. Но потом статика уступает место динамике, и движение воцаряется на сцене. Тогда живописец заменяется архитектором, и сцена рассматривается, как площадка для актерских движений и заполняется только теми аксессуарами, которые нужны по ходу действия и для актерской игры, для движений и поз. Тут и декорации приходят в движение, и краски располагаются в рассчете на движения, и пол сцены ломается как угодно.

Динамизм господствует на сцене и подчиняет себе все.

Наконец, третья черта, объединяющая все театральные опыты минувшего времени и представляющая обновление театра далеко не только одного русского, хотя и встреченная нами уже при рассказе о Художественном театре, — это появление режиссера, как подлинного творца театрального представления, подчиняющего его своему замыслу и сообщающего ему единство. Закономерно ли такое искусство режиссера, которое не встречается в предыдущие эпохи театральной истории, есть ли ему место в той сущности театра, которая исчерпывалась до сих пор автором и актером? Нужен ли, наконец, этот режиссер, вносит ли он что-нибудь новое в искусство сцены?

На все эти вопросы может быть только один ответ—определенно и категорически положительный.

Мы не будем сейчас рассматривать вопроса о том, кто важнее в театре, автор или актер. Примем предположительно, что как всякое произведение искусства одинаково нуждается в идее и в форме и получает полноту своей жизни не только в замысле, но и в исполнении, так и театр объединяет в себе автора и актера на равных правах, вернее, что единая его сущность расщеплена на-двое в лице этих двух творцов его. Допустимое теоретически, это предположение оправдывается и практически и исторически.

Но вот оказывается, что нынешнему театру не довольно автора и актера, что они вдвоем неспособны создать подлинного сценического искусства, как мы его понимаем, которое могло бы увлечь нас, покорить своим чарам. Это не только потому, что усложнилась механика и техника театра: в конце концов, без них можно очень хорошо обойтись. Но ни один автор не может узнать, использовать все тонкости современной постановки, применить прежние и изобрести новые методы и приемы ее. Не может и актер: играя в пьесе, он слишком занят своей ролью и естественно ставит себя в центр ее, чем часто искажает смысл пьесы. Кроме того, по самому существу своему, актер непременно реалист и психолог, воплощая, пускай и в сценических формах, чувства людей, создавая образы людей, а потому высший или абстрактный или всякий иной философский, религиозный, социальный смысл произведения или сужается им, или вовсе не передается. Именно это и может и должен делать режиссер, который оперирует не только искусством актера, но имеет в своем распоряжении все частности постановки и самого актера рассматривает как материал. Этим и отличались режиссеры нового времени от режиссеров Художественного театра, что они выходили из узкого плана реализма и психологизма и придавали произведениям совсем иной характер, которого никак не удавалось воплотить в названном театре. И в этом не-

сомненная заслуга режиссеров, ибо они вырвали театр из власти реалистической школы с ее литературными пьесами и психологической игрой, и где он уже рисковал так же застыть и захиреть, как это было с ним в классических традициях. В их искусстве, как видим, лежит источник обеих указанных черт: театральности и живописности. Обе они в нем обрели своего проводника и проповедника.

Но первое вторжение режиссера в театральное искусство сопровождалось в России следствиями отрицательными, выразившимися в том, что он не хотел довольствоваться местом равным с автором и актером, а желал господствовать единовластно и деспотически. И на всем протяжении этих лет мы видим полное подавление им сперва актеров, а затем и авторов. И то и другое было тем более поразительно, что все движение вышло из теоретического признания литературы, как исходной точки театральной революции, и актера, как центра и господина театра. Но режиссер должен был завоевать свое место, должен он был и демонстрировать свое искусство, к которому еще никто до того не был приготовлен. И он оказал влияние на искусство того и другого. Показав автору, что театр вовсе не есть общественная кафедра для обсуждения общественных или моральных проблем и для демонстрации элегантно построенных фраз; показав актеру, что на сцене вовсе не то важно, чтобы уметь красиво сказать

какую-нибудь литературную проповедь, режиссер заставил их обоих вернуться к подлинному театру, — творить и воплощать подлинное сценическое действие в известных сценических формах. Если минувший период русского театра можно назвать режиссерским, то влияние режиссера окажется гораздо более глубоко и надолго: именно в будущей форме драматургии и актерской игры, которая придет лишь тогда, когда новые поколения авторов и актеров воспитаются на лучших образцах режиссерского искусства. Была пора в театре расцвета драматургов, была пора и расцвета актеров: теперь мы присутствовали при расцвете искусства режиссера: все дает основание ожидать, что в России должен наступить общий расцвет театра. На это указывают и те признаки, что и актеру возвращено его надлежащее место, и что рядом с искажением авторов и презрением к ним, все чаще и чаще подымаются голоса о необходимости возрождения драматургии и о праве драматурга в театре.

Таким образом, разрушение привычных театральных форм новыми режиссерами было проведено во всей ширине и глубине и метило гораздо дальше, чем натурализм или реализм. На этом очищенном поле, готовом к принятию всякого сева и удобренном многими совершеннейшими режиссерскими опытами, можно ждать появления какого угодно театрального стиля: сценический механизм готов

для воплощения любых предъявляемых к нему требований. А каков будет этот стиль в действительности, — не будем рисковать углубляться в эту заманчивую, но неверную область гаданий.

Но из последних слов видна с особенной отчетливостью вся разница между этим вкладом новых режиссеров и Художественного театра. Ибо в то врем, якак первые только подготовили почву для будущего, последний осуществил на деле определенный стиль и довел его до крайнего выражения. Итти дальше по пути приближения к правде жизни, чем Художественный театр, нельзя. Более глубоко и детально передать жизнь чувства, чем там, — невозможно. И дальше итти в этом направлении — некуда. Множество созданных театром шедевров замкнули этот путь и обрекают следующих дальше — на упадок, эпигонство и вырождение.

Но как искусство новых режиссеров не только полно обещаниями будущего, а и заключает многие и несомненные сокровища в настоящем, так и искусство Художественного театра далеко не только в прошлом. Ибо каждый раз, что театр будет обращаться к жизни, он будет обращаться к его опыту, каждый раз, что актер будет выражать психологию, он будет черпать из системы Станиславского.

Так в великом настоящем сливается прошлое и будущее. Так осуществляется непрерывность искусства. Так живет традиция, которой не может побе-

дить и разрушить никакая революция: не внешняя формальная традиция, превращающаяся через определенный промежуток времени в академизм, но живая, внутренняя, и отражающая движение жизненного потока.

Рождение творца нового театра — режиссера, в натуралистическом Московском Художественном театре, — есть глубокий символ, который встречает русский театр на пороге XX века, наиболее катастрофического, но и самого театрального...

XV

ТЕАТР РЕВОЛЮЦИИ

Оппозиционные и революционные круги русского общества, по давней традиции, были сторонниками реалистического искусства, и в споре натуралистического и символического театров, разделивших на-двое русскую театральную жизнь начала века, они всецело стали на точку зрения первого.

Все в символизме и в модернизме, как они проявились в России, было им принципиально враждебным. Их религиозность и мистицизм казались суевериями, отбрасывавшими искусство и жизнь снова в глубь средневековья, вместо того, чтобы звать ее вперед, в счастливое царство, где человек будет освобожден от всех мистических страхов; провозглашение самоцельности искусства, освобождение его от зависимости гражданским мотивам, шло вразрез их стремлению использовать искусство, как орудие в борьбе с абсолютизмом и капитализмом; предпочтение сюжетов не инспирированных непосредственной злободневностью представлялось им обманом народа, попыткой отвлечь его внимание от его бедственного состояния, усыпить его картинами жизни фантастических и экзотических стран.

Раздавались впрочем иногда и из самого крайнего лагеря голоса, оправдывавшие попытки даже Мейерхольда в театре Коммиссаржевской и видевшие общественное значение их в этом подъеме индивидуализма, который они в них усматривали, в той победе личности над бытом, которую преследовали его обобщающие постановки внереального характера. Но это были отдельные голоса, общий же хор признавал, что символизм есть лебединая песнь умирающей буржуазии, гибнущего социального строя, и свидетельствует о крайней усталости недавних властителей жизни, из рук которых ускользает былая сила, переходящая к другим классам.

Поддерживая Московский Художественный театр, представители крайних течений оплакивали каждое его уклонение от того пути, который им представлялся правильным, а потому резко осуждали его временное обращение к символизму в пору первой русской революции и, напротив, с радостью, как блудного сына, приветствовали его возвращение к реализму, объявленное им в 1908 г. Однако, и время его реализма находило в них различную оценку, в зависимости от его общественных тенденций. Так, первый период деятельности Московского Художественного театра, когда он ставил новые пьесы Чехова и Горького, вызывает почти полное их признание, так как здесь театр, как им казалось, определенно поставил себе задачу не эстетическую, но

общественную: борьбу с деспотизмом. Наоборот, в постановках старых пьес, пришедшихся после первой революции, они усматривали признак того, что крупная московская индустрия, создавшая Художественный театр, была напугана революцией, которой отчасти сама прежде содействовала, и потому прежнюю революционную задачу театра сменила на более безобидное служение «высокому искусству», «вечной красоте» и другим подобным малопочтенным с точки зрения крайнего марксизма лозунгам. Особенно постановка «Бесов» Достоевского послужила поводом для ожесточенных нападений на Московский Художественный театр, застрельщиком которых выступил Максим Горький. Были помянуты реакционность и психопатология Достоевского, в инкриминируемой постановке было усмотрено желание вызвать отвращение к революции и революционерам, оттолкнуть общество от активных действий, вместо того, чтобы будить в нем бодрость и активность, словом, полный «разрыв» между театром и «обществом» был гласно провозглашен. При этом не было забыто и то, как быстро этот театр, при своем основании назвавший себя «Художественно-Общедоступным», отказался от общедоступности и стал служить местом развлечения только для богатой публики.

Однако, на практике осуществлять свои суждения о театральном искусстве представители крайних и, в частности, социалистических групп были почти

лишены возможности, при строгости русской цензуры, особенно ригористической в области народного театра, который один только и мог по-настоящему привлекать названные группы. Книга Ромэна Роллана о Народном театре, имевшая огромный успех в России и объединившая в понимании народного сценического искусства и его приемов людей самых разных политических и эстетических взглядов, давала целый ряд указаний того, каким должен быть этот театр. Смелый пересмотр всего классического репертуара, задачи социального воспитания в соединении с эстетической оценкой и требованием развлечения, здоровья и отдыха в театре, и особенно воскрешенные им картины народных празднеств и спектаклей в Швейцарии, сопоставленные с данными о народных празднествах и процессиях времен Великой Французской революции и сопровожденные разбором тех новых методов постановки и игры, которых требует такой «массовый» театр, — все это отвечало самым затаенным мыслям о новом театре далеко не одних только социалистических деятелей. Мы уже видели, что о слиянии сцены с зрительным залом, о соборном действе, об общих хороводах, мечтали именно представители нового русского искусства. Постановка Рейнгардтом в цирке «Эдипа-царя», приоткрывшая дверь в лелеемый им «театр пяти тысяч», тоже входит уже практической нотой в этот ряд идей и планов... Но о реализации их в России приходи-

лось только мечтать. И в этих мечтах, как мы видели, представители нового искусства, воспитанные на Вагнере, Ницше, оказывались ближе представителям крайних политических взглядов, нежели сторонники реалистического театра, с его подражанием жизни и холодной рампой, отделяющей пассивный зал от необращающих на него внимания, переживающих актеров.

Но сами социалистические авторы далеко не были одинаковы в своих представлениях о том, каков будет театр в том будущем обществе. Ссылаясь на то, что многие утопии почти не отводят места у себя театрам, за исключением — иногда — концертов, некоторые полагали, что театр, как искусство, умрет и заменится общими празднествами. При этом, они указывали, что в том будущем обществе, где не будет классов и классового антагонизма, не будет вообще поводов для каких-либо конфликтов, которые могли бы послужить сюжетом для сценического искусства, и что вообще жизнь будет так прекрасна, так полна, что не будет нуждаться в искусстве для своего выражения. Для других, напротив, представлялся несомненным огромный расцвет театра в будущем, причем ему предстояло охватить все возможные проявления его от общих празднеств и процессий до маленьких интимных зал. Но разница его от нынешнего искусства должна по их мнению заключаться в том, что исчезнут все ничтожные, мелкие темы,

которые диктуются нынешними несовершенными условиями жизни, и которые тогда уничтожатся и заменятся только вечными мотивами столкновений личности с обществом или с миром, бунтом первой против тиранических требований коллектива или напротив радостной жертвой себя ради общего блага.

Но каковы бы ни были разногласия, основной и общей нотой у всех проходило, в виде основы будущего театра, слитность зрителей с актерами и коллективное действие, объединяющее всех в одном общем порыве.

Естественно, что когда октябрьская революция дала, казалось, возможность начать строить и общество будущего и в нем будущий театр, то все сказанные мечты воскресли с новой силой и потребовали своей реализации.

Я не пишу ни полной картины русского театра во время последней революции, ни рассказа о политике большевиков в театре: и то, и другое, несомненно, современем послужит темой для самостоятельных исследований. Я хочу рассказать только о нескольких характерных примерах тех новых форм, которые нашли теории массовых зрелищ и слияния сцены с зрительным залом, так как они входят в эстетический план моей книги.

Вражда к буржуазной культуре, стремление создать свою собственную, пролетарскую, а также вера в коллективное творчество народа, который

сам создаст свое собственное искусство, не беря ничего у искусства прошлого, вызвали поход против профессионального театра, вопреки всем предупреждениям Роллана и других знатоков народного театра, и повсеместные попытки образовать театры, которые были бы сплошь делом рук рабочих. Актеров ласкают, за ними ухаживают, т. к. они необходимы как «спецы», для агитации; но это только временно, пока не будут подготовлены новые кадры актеров-пролетариев, отдающих театру свой досуг от работ на заводе. Россия покрывается сетью любительских кружков, каждая фабрика, полк, каждое учреждение обзаводится собственным театриком, где рабочие и мастеровые сами играют, не имея никакой подготовки, и, по возможности, пьесы, написанные ими самими. Одна мысль о том, что спектакль целиком сделан рабочими, приводила руководителей большевизма в восторг, и, например, о спектакле, который, по отзывам никого другого как Луначарского, был очень плох, другой лидер коммунизма писал такие восторженные строки:

«Вот подлинное искусство. Настоящее, неподделанное. Впервые за всю жизнь свою я почувствовал трепет театрального экстаза. Помилуйте. Ведь кто играл? Ведь не актеры, выходцы из буржуазии, пропитанные насквозь идеологией наших врагов, а подлинные сыны народа, рабочие с заводов и фабрик, кузнецы, столяры, слесаря. Что они играли?

Что играли эти подлинные артисты? Они играли, они творили подлинное театральное действие, ибо пьеса, разыгранная ими, была пьесой вполне и совершенно пролетарской, лишенной и тени буржуазной лжи, пьесой, которая могла вызвать и вызвала в зале подъем и настроение. Вы меня спросите, как играли они, наши дети, пролетарские артисты? Но разве можно сравнить их игру, искреннюю и прямую, с игрой всяких Станиславских, Качаловых, Ермоловых и Давыдовых? Здесь была сама непосредственность. Ведь не играли они на сцене, не забавлялись, как это делают буржуазные отщепенцы, профессиональные артисты, нет, — они жили. Они жили на сцене. Они добились совершенства в театральном искусстве, соединили воедино революционную жизнь и революционизирующий театр».

Если можно в любую минуту найти сколько угодно людей, готовых играть на сцене, то гораздо труднее достать нужное количество новых пьес. Поневоле приходилось обращаться к старому репертуару, выбирая из него наиболее подходящее по своему содержанию. Однако, ни одна пьеса не казалась вполне пригодной к моменту, всюду обнаруживалась буржуазная половинчатость и боязнь довести свою мысль до революционного конца. В виду этого устроители подвергают каждую пьесу переделке, повторяя жест всех революций и забывая, что именно во французскую революцию комиссия, занимавшаяся

спектаклями, решительно высказалась против переделки пьес, что дало и Ромэну Роллану основание заявить: «Перекраивать же великого человека (он имел в виду Шекспира) по мерке толпы, было бы недостойным делом». Здесь, однако, эта тенденция встречается с рассказанными уже выше теориями о подчиненной роли автора в театре, а потому и переделки, которым подвергаются пьесы, принимают иногда, огромные размеры. Не только вносятся сокращения, или изменяются отдельные фразы, — добавляются или уничтожаются персонажи, сочиняются новые сцены, в нужном смысле видоизменяется финал и т. д.

Вот как, например, рассказывает о переделке пьесы Верхарна «Зори» один из вдохновителей пролетарского театра:

«Вся пьеса черезчур выдвигала на первое место «героя», творившего историю, толпа была черезчур пассивной, временами почти тупой. «Герой» — Эрениан — слишком часто освещался бенгальским огнем, и к тому же он черезчур, утомительно много говорил, — говорил о себе, о своих делах, о своих мечтах, о своих планах и пр. и пр.

«Но и это не все — «герой», который должен был бы олицетворять мозг и волю пролетариата, проявляет то нерешительность, то половинчатость. Он готов итти на уступки и переговоры. Он по нашей политической терминологии — «соглашатель». Пре-

красная сцена на Авентине теряет весь свой героический пафос благодаря «меньшевизму» Эрениана. Как может иметь успех пьеса, где пролетариат отражен в таком не типичном для современности облике?

«Выдвинуть толпу, придать Эрениану другой характер — такова была первая задача переработки.

«Вторая — касалась техники пьесы. «Зори» длинны, громоздки, скорее, литературны, чем сценичны. Ясно — их надо сильно сократить, во-первых, и превратить слово в дело, во-вторых. Зачем, в самом деле, бесконечные сцены с Кларой — такие вялые и почти анемичные? Зачем Эрениан станет рассказывать о восстании народа и братании с врагом (сцена I, III действия), если театр может п о к а з а т ь эти сцены? Можно и должно значительно сократить пьесу, сделать ее менее «разговорной», более динамической, скупой на слова.

«Однако, переделки и сокращения не завершают дела. Отчетливо чувствуется необходимость некоторых д о п о л н е н и й. Прежде всего, в этой пьесе, посвященной классовой борьбе, совсем нет представителей ненавистного врага, против которого поднимается восстание. На секунду появляется кучка генералов, мельком проходит совершенно безличный консул, — и только. Банки и парламент, которые поносит Верхарн, остаются «словами». Истинные владыки Великого Города остаются в тени. Конечно, этот драматический прием иногда может быть исключительно

эффектным. Герой, вовсе не появляющийся на сцену, часто более впечатляет. Но для этого соответственно должна строиться пьеса, концентрируя свои невидимые лучи психического воздействия на герое, остающемся за кулисами. У Верхарна этого нет. Он, увлекшись красноречием Эрениана, как-то забывает о лагере противников его. Хочется поэтому добавить одну краткую сцену — отрывистую, жуткую — заседание сената при колеблющихся свечах — под шум пальбы и гул восстания. Какие-то странные фигуры дельцов биржи и парламента. Они скупы на слова, как и на деньги. Они чувствуют гибель. Готовят предательство и подкуп. Боятся и играют ва-банк. Собираются бежать и не прочь рискнуть последним. Такая сцена сразу придаст реальность тем образам владык города, о которых в пьесе лишь говорится.

«Чтобы сделать более яркой личную, интимную психологию отдельных участников борьбы, взамен сцен лирических Эрениана с Кларой, намечалось несколько небольших сцен-диалогов людей из толпы — мать с сыном, двое возлюбленных, два друга и т. д.

«Наконец, существенное дополнение хотелось сделать и в финале пьесы. Верхарн гениально провидел борьбу не только против милитаризма и империализма, но и против парламента. У него почти на устах слово «Советы». Конечно, вводить прямо эту терминологию трудно — но надо поставить точки

над и, выдвинуть диктатуру пролетариата возможно более резко. Больше того. У Верхарна прославляется конец войны и братство трудящихся, но все действие замкнуто в пределах одной страны. Сейчас мы до такой степени живем в обстановке международности, что нам естественно закончить пьесу именно таким интернациональным мотивом. Восстание и победа трудящихся совершились не только в Великом Городе, но и в других странах. Похороны Эрениана превращаются в празднество, ибо пришло радио о победоносной революции в стране гор или республике Звездного флага (как пришло радио о Венгрии во время партийного съезда)».

Мейерхольд, родоначальник движения «Театральный октябрь», которое имело целью ввести революцию в театр и подчинить последний тем же требованиям революционной политики, что руководили всею жизнью, сделал при постановке «Зорь» следующий логический шаг: у него во время нее входил вестник и читал подлинную телеграмму о действиях Красной армии в гражданской войне или в войне с Польшей.

Этим приемом он надеялся внести жизнь на сцену, связать последнюю с современностью, а также слить сцену с зрительным залом: после такой телеграммы предполагалось, что с участием публики начнется митинг, но как свидетельствует критика, «митинг не удается», так как «публика бастует: встает

и... стоит». Для той же цели, в оркестр посажены актеры в городских костюмах, в пьесу введены вполне современные термины, в роде «власти советов», «союза действия» и т. д., но все же результата, на который все это рассчитано, не достигается.

Прежний метод — гуляния актеров по зрительному залу — покинутый после нескольких опытов, вновь возродился, и даже в теоретических сочинениях будущая сцена рисуется в виде буквы Т, причем длинная сторона буквы соответствует тому среднему приподнятому проходу, по которому будут двигаться актеры, где они будут разыгрывать некоторые сцены, напоминая японский театр. В этот прием, однако, вносится нередко то изменение, что сцена представляется как нечто, что должны завоевать актеры, находящиеся в зрительном зале, почему естественно, что их пафос особенно сильно увлекает зрителей, которые нередко поддерживали пением тот момент, когда сцена бывала завоевана.

Сюжетами для таких постановок служили конечно революционные события, и сцена изображала ненавистный «старый мир», на завоевание которого идет пролетариат. Вот описание одного подобного спектакля:

«Низкий душный зал. Маленькая сцена. Ни рампы, ни суфлера. Серые сукна вынесены за сцену в зрительный зал, отделяя часть его от сидящих и скрывая боковые выходы. Прямо против нас серая

стена. Полумрак на сцене. Тишина напряженного внимания. Медленно нарастая, приближается гул голосов — мужских, женских, детских. Прямо через зрительный зал по направлению к стене прошла с тихим стоном группа усталых, голодных женщин. Детишки пробежали за ними. Показались мужчины. Они идут, согбенные нуждой, медленно, тихим плачем сопровождая движенья, в неуклонном стремлении к серой стене. Среди них группа придавленных, но еще бодрящихся и крепких. Женщины с криком: «хлеба, хлеба нам», идут, ползут на коленях. Несут на руках малюток. Простирают руки. Молят о помощи. Ропщут сурово мужчины. Припали к стене передние ряды. Тишина.

«Вот один голос начал молитву: «Боже Великий, ты видишь страдания народа. Видишь, что сил у нас уже не хватает». К нему присоединились другие, и вся толпа на коленях взывает к неведомому Богу за серой стеной.

«Умолкает молитва. К последним звукам ее из-за стены присоединяются звуки вальса. Становится темно. В стене появляется ярко освещенное окно, за ним видны кружащиеся пары. Мелькают роскошные туалеты, мимо окна проходят мужчины и женщины. Некоторые из толпы поднимают голову. Смотрят. Пары движутся перед окном и видят толпу. Между ними двигаются, разнося яства, лакеи. Слышит толпа, как с презрением оценивает праздная

кучка веселящихся ее усталые лица, оборванную грязную одежду. Глухо ропщет толпа, и испуганы буржуа, но некто успокаивает их: рабочие глупы и робки. Они не организованы и не решатся напасть на капитал. В них крепка вера в божественное происхождение стены.

«Грозным становится ропот мужчин. Медленно двигаются они вперед. Но стало темно — и опять перед ними крепкая стена, отделяющая неведомое.

«Агитатор пытается убедить толпу разрушить легенду. Верят мужчины, но робкие, останавливают их, стремящихся на борьбу, женщины. Все же кучка смельчаков бросается на стену.

«Роскошный зал. Зал собрания Верховного Совета Мировой Буржуазии. Правитель делает доклад Совету о волнениях среди толпы рабочих, о появлении среди них агитаторов. Буржуазия вырабатывает план предотвращения восстания. Усилить армию, арестовать зачинщиков, послать своих агитаторов, использовать науку и главным образом религию.

«Все это слышит толпа, все более возбужденная, она кидается на врага. Вырастает снова стена. Но, отхлынув от нее, снова бросаются вперед смельчаки, а за ними и все. Появляются ряды солдат. Они отбросили первые ряды, но им уже не остановить нападающих. Проповедник пытается удержать их льстивыми речами о Царстве небесном. Колеблются женщины, но решительно кидаются вперед вожа-

ки и могучими ударами разрушают стену. Пала стена. Ярко горит солнце. На пригорке с молотом в руке могучий и смелый рабочий. В даль, к восходящему солнцу зовет он толпу. Мощно звучит его призыв. Могуче звучат звуки Интернационала. Горит солнце. Сверкают и рдеют красные знамена. Вместе с исполнителями поет гимн зрительный зал».

Как видим, в такой постановке к чисто театральным задачам и к непосредственному творчеству в крупной дозе применена агитация политического характера. Но если мы ее будем игнорировать, то нельзя не признать правильным, что слияние сцены со зрительным залом возможно лишь тогда, когда представление непосредственно захватывает зрителей своим содержанием, им житейски, а не только эстетически или театрально близким. Злободневность содержания становится, таким образом, необходимым и обязательным. Это приводит к некоторому расколу в среде самих крайних представителей искусства, которые, как известно, с самого начала приняли революцию целиком, отдали себя ей на служение и были приведены постепенно к необходимости связать свои судьбы с судьбами коммунизма, III-го Интернационала и других политических и социальных учреждений и воззрений.

С одной стороны, такое положение в самих вождях большевизма вызвало возмущение, ибо они помнили, что сами раньше всегда говорили о том, что

народу нужно здоровое, реальное изображение собственной жизни, и что футуризм, кубизм и прочие крайние течения в искусстве суть не более, как порождение упадочной и умирающей буржуазии; и готовы были предпочесть им традиционное, академическое искусство, которое, по взгляду других, подлежало полному уничтожению, как наследие императорской России; с другой, сами футуристы не могли не заметить, что такая роль футуризма искажает самую его сущность, противоречит основным его положениям.

«Мы, футуристы, говорит один из их теоретиков, вошли с новым знаменем: новая форма рождает новое содержание». Этот лозунг «раскрепостил искусство от быта»; «связывать свое творчество с Третьим Интернационалом» означает просто «сдачу всех позиций». И не только Таиров стремится разорвать сцену от непосредственного воздействия зрительного зала (хотя он и не прочь вставить и в старые пьесы, напр., в «Жирофле-Жирофля», остроты из быта современной России), те же призывы встречаем мы и у других молодых представителей новейшего русского театра, которые утверждают, что зритель в театре всегда был и должен быть пассивен, и что необходимо восстановить «психологическую рампу», являющуюся частью сценического зрелища, приблизительно тем же, что «аллитерации в стихотворении».

Все подобные рассуждения, сильно напоминающие те споры, которые велись в русском театре с начала его революции XX века и теперь словно возродились с новыми доводами и новыми группировками спорящих, сохраняют, однако, свою силу лишь постольку, поскольку театральное представление оценивается, как самостоятельное искусство, ценное само по себе, независимо от окружающей жизни. Такой взгляд, однако, признается буржуазным, и искусство должно лишь служить формой выражения коллективного творчества, ради которого оно только и существует. Наиболее чистый вид это коллективное творчество находит в так называемых «массовых» постановках, получивших довольно значительное распространение в России, где они связывались с какими-нибудь политическими событиями и праздниками и должны были по новому воскресить празднества Великой Французской революции, инсценированные художником Давидом.

Из следующего воззвания достаточно красноречиво выясняются цели, которые ставили себе их организаторы, и методы, которыми они предполагали для этого пользоваться:

Воззвание

секции массовых представлений и зрелищ Тео Наркомпроса.

Граждане!

«До революции искусство театра было сковано

капиталистической эксплуатацией. Теперь оно выступает на путь свободного развития. Всегда, когда народ сбрасывал с себя цепи рабства, он обращал внимание и на театр. Как самое могучее средство борьбы за освобождение масс, театр в такие моменты стремился выйти из душных зданий на улицу и принимал формы, которые мы теперь называем «массовым представлением». «Мы должны, говорил еще Руссо, отказаться от всех скучных зрелищ, которые соединяют в темном помещении маленькую кучку людей, смущенно и неподвижно проводящих время в молчании и бездействии. Нет, народ, твои празднества не таковы! Под открытым небом, на просторе должен ты собираться. Форма массового театра не придуманная форма, а органическая потребность, лежащая глубоко в сознании масс. Об этом свидетельствуют библейские празднества, западно-европейские карнавалы, народные хороводы и игры, празднества Великой Французской революции, многочисленные шествия ликующей толпы. Только благодаря гнету правящих каст, эта потребность не могла проявиться в тех грандиозных формах, которые возможны в условиях освобожденной рабочим классом жизни. Вопрос о создании массового театра может быть разрешен только самими массами в процессе коллективного творчества и товарищеским сотрудничеством лиц и коллективов.

«Секция призывает всех желающих принять

участие в разработке плана празднества и направлять их в бюро секции. Все ее работы будут опубликованы в самом широком масштабе, с тем, чтобы каждый желающий мог подвергнуть товарищеской критике намечающиеся планы и их детали. И пусть нашим девизом будут слова одного из первых борцов за массовый театр, Ромэна Роллана: «Счастливый, свободный народ нуждается больше в празднествах, чем в театрах, он будет сам для себя прекраснейшим зрелищем, и мы должны подготовить для народа будущего народные празднества».

«Да здравствует коллективное творчество масс! Да здравствует освобожденный театр!»

Таковы были призывы, таковы были мечты. Народ должен был сам творить, сам принимать участие в празднествах, им самим созданных во славу какого-нибудь события. В результате — сценарии составляли буржуазные драматурги, буржуазные режиссеры их ставили, несколько актеров играло, а толпу изображали пригнанные тысячи красноармейцев, которые относились к этому, как к очередному наряду и исполняли его, вероятно, не с большим рвением, нежели немецкие солдаты, когда их слали изображать толпу в театре герцога Саксен-Мейнингенского, а народ смотрел на представление и не принимал в нем никакого участия.

Наиболее значительной такой постановкой явилась «мистерия», как ее почему-то называли, поста-

вленная на портале петербургской Биржи. Здесь были представлены три картины: I-я — Рабочий труд, 2-я — Господство угнетателей, и 3-я — Рабы волнуются. Темы, как видим, приблизительно повторяют те, что были в рассказанной нами выше постановке в театральном зале. Массовые сцены были в первой и третьей картинах, тогда как в первой было изображено «цирковое шествие королей», на манер циркового, гротескного парада.

Один из режиссеров, участвовавший в этой постановке, дает такие сведения о руководстве ею:

«Начинается спектакль. Мы на капитанском мостике, около Невы и против Биржи. В наших руках флаги, телефоны, электрические звонки. На ступени Биржи входят актеры. Я нажимаю звонок, и они садятся послушно. Я выдерживаю паузу, ту самую, точно ту самую, какую мне нужно, звоню еще раз — и они снимают шляпы. Еще — и раскрываются книги.

«Сказочное блаженство — в своих руках ощущать, нести, беречь сценическое время! Быть хозяином театральных минут! Взмахивать палочкой дирижера!»

И хотя таково было блаженство режиссера, и хотя некоторые из зрителей мечтали по этому поводу о еще большем расширении представления, путем введения в него «подъемных кранов над Невой», «прожектора с Петропавловской крепости» и «воз-

душного шара над площадью Урицкого», однако, оценка с точки зрения искусства этого представления была далеко не одобрительна, как свидетельствует, например, следующий отзыв:

«С тоской и ужасом смотрел я на мистерию, поставленную первого мая. Четыре тысячи согнанных красноармейцев Бог весть откуда, усталых, измученных, ничего не понимающих, что они должны делать. Вялых в своих движениях, неподвижных, как толпа; они играли, если это можно назвать игрою, без всякого воодушевления. Двигались, передвигались, пели, бегали... так, как делают вообще солдаты на смотрах, им надоевших до одури. Видно было, что ни идея сценария, ни вообще вся эта затея, их нисколько не интересовала, не трогала, не волновала. Делали это, как повинность, как долг. А толпа зрителей — те, которые должны были слиться с толпой актеров, — увы, их было меньше, чем актеров, жалкие две-три тысячи, которые безучастно, и казалось мне, совершенно-таки безучастно, взирали на все происходящее на портале Биржи.

«С точки зрения художественной? Но что можно вообразить антихудожественнее, чем эта мистерия, лишенная художественной цельности с теряющимися в пространстве декорациями, исполненная под звуки самой разнообразной, собранной отовсюду музыки. Сначала шествие рабов под звуки Шопеновского похоронного марша, затем цыганские песни, и, наконец,

Лоэнгрин, на смену которому пришел Интернационал, и из Садко».

По нескольким неудачным опытам нельзя делать вывод о неосуществимости или об ошибочности самой идеи. Однако, можно уже притти к тому заключению, что, если есть действующие, то непременно будут и смотрящие, а чтобы превратить этих последних в действующих, надо предоставить их своим собственным наивным увеселениям, танцам, маскараду и т. п. и вернуться к совету Руссо: «Поставьте на площади столб, украсьте его цветами и соберите народ: вот вам и празднество». Но при этом уже не придется говорить о произведении искусства. Таково положение вопроса о массовых зрелищах до полной перемены условий человеческой жизни: то, что случилось в России, повидимому, еще не является достаточной переменой для того, чтобы массовые представления превратились в искусство и увлекли толпу.

Если на первых порах военного коммунизма театр рассматривался преимущественно как средство непосредственной агитации, то в дальнейшем на него возлагается планомерная пропаганда классового и революционного характера. Это проявляется не только на подборе и обработке пьес, но и на исполнении, которое впадает в шарж и гротеск в ролях буржуазных, и, напротив, в ролях пролетариев и революционеров горит романтическим

пафосом; — и даже на постановке: так, Мейерхольд, в угоду новым зрителям, превращает спектакли в народный балаган, смесь мюзик-холля с кинематографом, где пародирует и карикатурит капиталистов и помещиков.

Однако, за этой пропагандой мы можем различить целый ряд достижений и нововведений чисто-эстетического, театрального порядка. Такой результат мы должны несомненно констатировать в отношении декоративной стороны, попавшей, как мы уже знаем, в руки представителей крайних художественных течений и долженствовавшей быть нередко в резком контрасте с лубочно-натуралистическим и агитационно-политическим содержанием наскоро сколоченных пьес.

Декорации уже не стремятся изобразить жизнь, представить обстановку, где происходит действие пьесы: схематизм и упрощение становятся их законом, тем более повелительным, что материалы стоят дорого, а иногда их и вовсе не имеется. Прежний разгул красок теперь отсутствует, равно как рассмотрение актера как часть декоративного панно; методами кубизма и футуризма теперь декорация только намекает на основные мотивы пьесы, причем нередко в ней применяется «конструктивизм», толкующий сцену архитектурно и заполняющий ее трехмерными, беспредметными вещами. На место прежней декорации, украшавшей сцену, теперь является уста-

новка, служащая лишь трамплином для тела актера и его творчества. Обнаруживается геометрический подход к постановке, который регулирует все ее части одним принципом, например, определенной геометрической фигурой, ибо «наиболее выразительным принципом в декорации является линия и цвет». Так, например, в прологе одной пьесы, рисующей канун восстания, режиссер принял замкнутый треугольник на следующих основаниях:

«Он как бы символизирует собою активность, еще не вышедшую за пределы, еще революционная работа в периоде конспирации и замкнутости. Правда, этот треугольник готов ежеминутно разомкнуться (канун восстания!), но пока, в данный момент, когда он показан зрителям, линии сомкнуты, сжаты, скрыты. Но эта сила, выпирающая из пределов подполья, позволяет менять характер этого треугольника — он не неподвижный, не только равнобедренный или прямоугольный, — он постоянно меняется в своем характере, оставаясь все же треугольником, — он то правильный то неправильный, то остроугольный то тупоугольный и т. п. Эта динамика внутреннего характера сцены позволяет вполне удовлетворительно разрешить смену мизансцен, — все двигается, образуя тот или иной треугольник».

Подчиняясь тому принципу, который побуждает скульпторов создавать свои произведения, пользуясь материалами современных построек, бетоном, же-

лезом и т. п., декорации тоже принимают в себя эти материалы, и в постановке «Зорь» Мейерхольда можно было видеть «контр-рельеф с натянутыми, идущими вверх, канатами с гнутым железом, — все это на фоне таком черном, что его почти не видно». В недавней постановке Камерного театра «Человек, который был Четвергом» Честертона, — «вертелись колеса, ползали вверх и вниз кабинки лифтов, поднимались и опускались площадки, щелкали наматывающиеся и разматывающиеся шторы, шмыгала световая реклама».

Здесь мы уже видим применение того принципа, который хочет ввести жгучую современность, под которой понимается урбанизм и машинизм.

Из области сентиментальных деревенских идиллий и будуарных любовных дуэтов или драматических трио, искусство должно быть перенесено в город, последний должен стать рамкой в своих наиболее характерных чертах, и машина, повелевающая теперешнею жизнью, должна стать госпожей и на сцене. А так как городская и машинная техника получила свое наивысшее развитие в Америке, то именно эта страна становится идеалом нового русского искусства, и американизм, рассматриваемый как кипучая беспрерывная деятельность, превращающая самого человека в машину, воцаряется на русской сцене. Это придает последней новые средства очарования, и движение получает наконец полное свое выражение

в самих предметах декоративного оборудования сцены; но часто это приводит просто к новому виду внешнего натурализма, и режиссеры с восторгом тащат на сцену настоящие предметы, и раз что они изготовлены на фабрике, их появление приветствуется, как революционная современность. Они же отвечают и требованиям новой эстетики, провозгласившей мерилом красоты — вещь, которая может чему-нибудь служить, чему-нибудь быть полезна.

В лучших постановках, однако, театр отражает беспредметность, служащую целью современной живописи, и в своих постановках пользуется бутафорией не имеющей определенного смысла, как предмет в жизни, но служащей непосредственной надобности актера. Кубы, шары, цилиндры, выделанные из дерева на фабрике и тщательно отполированные, появляются на сцене, обновляя фабричным элементом старую идею Валерия Брюсова.

Фабрика, машина играют вообще большую роль в театре. Все оборудование сцены должно быть выполнено с четкостью и целесообразностью машины. Ей же уподобляется творчество актеров, подчиненных био-механике; ничто в их игре не должно оставаться скрытым: «переживания» становятся столь же одиозны, как в свое время театральность, и теперь весь внутренний процесс персонажей должен непременно быть выражен в ряде внешне выявленных, зримых действий. Так, у Мейерхольда все

вещи начинают двигаться и играть на сцене, но это не ради создания настроения, как когда-то в Художественном театре.

Костюм подчиняется тому же принципу, нередко давая лишь намек на персонаж и имея контр-рельефные части из картона или другого аналогичного материала, и больше заботится о том, чтобы дать полную свободу движениям актерского тела, нежели чтобы воспроизвести подлинный, из жизни, костюм. Но всегда своей формой и раскраской он должен находиться в полном соответствии с декорацией и всей обстановкой, причем расчет художника непременно строится на движении актеров, а не на их покое.

Эти черты показывают несколько новое отношение к самой сцене, которое мы уже отчасти видели в постановках Камерного театра. Некоторые энтузиасты готовы видеть в нем, носящем общее название «конструктивизма» и введение которого в театры России связывается с именем Мейерхольда, значение не только огромное, но начинающее совершенно новую эпоху в истории театра. В нем они готовы видеть не более не менее, как «преодоление театральной эстетики Ренессанса», основанной на «декоративной и живописной статичности сценической площадки» и ныне заменяемой «динамикой сценического зрелища».

Справедливы ли подобные оценки, оправдаются ли эти ожидания (их торжество самим энтузиастам кажется условным) — дело будущего. Но в этом будет

несомненная и великая заслуга русского театра времени революции, если он сообщит сценическому искусству новую жизнь в чисто-эстетическом плане, вне всяких политических и агитационных заданий, заслуга тем более значительная, что она добыта в трудных условиях народных бедствий и волнений, при почти полном отсутствии новых драматических произведений, и при сильно ослабленном актерском составе.

Впрочем, не являются ли последние обстоятельства наиболее благоприятными условиями для режиссерских опытов и преуспеяния? Чем слабее актерские силы, чем беднее драматургия, тем больше места для режиссера, не стесняемого другими индивидуальностями. Весь путь русского театра в начале XX столетия свидетельствует об этом.

Как видим, русская театральная история со времени революции продолжается, идя по пути дальнейшей эволюции постановок и подчинения их движению. Кардинальной же новизной является разрыв с декоративно-театральными заданиями и постановка на их место архитектурно-конструктивных. Но есть ли это начало новой и большой эры в театре, или это есть только крушение старого театра, падение всякого театра, лишенного пьес, лишенного актеров, и отказывающегося и от декораций, — это вопрос, на который никто сейчас не сможет ответить.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Наша работа закончена. Я не знаю, удалось ли мне дать реальное и полное представление о тех явлениях, о которых я рассказываю и которые были и уже больше не повторятся никогда: для меня важнее всего было с наивозможной отчетливостью начертить ту основную линию, которая связывает все мое изложение и которая может быть понята лишь при воспоминании о старом русском театре. Нашедший свою первую национальную школу в реализме, наш театр долго оставался верен ему, покуда не начал неминуемо клониться к упадку, которого не в силах были предотвратить даже великие актеры конца XIX века. Но еще не настало тогда время вовсе порвать с реализмом, а Московский Художественный театр, напротив, оживил его, доведя до последних крайностей натурализма и психологизма. Дальше итти было некуда, и прежняя угроза продолжала висеть Дамокловым мечом. Восстание, поднятое режиссерами, авторами, совместно с выдающимися художниками, сперва под знаком символизма и условного театра, потом во имя динамизма и самодовлеющей театральности сообщило совсем новое направление русскому театральному искус-

ству. Подарив их произведениями совершеннейшими, разрушив в корне натурализм, оно все же не сумело создать единый стиль, единую школу, которая могла бы заступить место угасшего реалистического направления.

В это время случилась революция.

Внеся в сильнейшей степени мотивы агитации и политики, она подавила добытую таким трудом свободу сценического искусства и вернуло ее к той же зависимости, которую знал лишь XIX век. И как тогда, зависимость эта сказывается не только в предписаниях начальства, а и в стремлении самого театра подладиться под господствующую политическую и социальную доктрину и угодить вкусам новой публики. Появление на сцене фабричной рубахи или выделанного на фабрике предмета кажется революционным и чрезвычайно современным, и непримиримый рабочий становится непременным героем. Помимо таких отрицательных проявлений революционного творчества, мы наблюдаем повторение многих из тех тенденций, которые проявлялись уже ранее. Массовые зрелища, слияние сцены с зрительным залом, динамизм, все это проходит сейчас повторительный курс на русских театрах. Остается положительная сторона театральной деятельности революционных лет, заключающаяся, главным образом в новом толковании, существовавшем теоретически и прежде, но лишь теперь осуществленном практиче-

ски, сцены, как площади для актеров, трехмерность которых становится исходной точкой театра. Однако, и эта сторона несколько искажается привлечением запоздалого натурализма, высовывающего свои уши сквозь модный урбанизм и машинизм. Лифты, световая реклама, солидные лестницы, чем это лучше плотных деревянных изб Художественного театра? Кроме того, в этом разгуле вещей на сцене совершенно теряется человек и человеческое творчество — у актеров ли, превращенных в акробатов, или у авторов, подвергающих совершенно неправдоподобным искажениям в угоду сегодняшнего дня.

Высших достижений русские театры добиваются в арлекинадах или оперетках с цирковыми клоунами; лучшие спектакли их характеризуются словом «мюзик-холль». Мы ничего против них не имеем, но если только в них выражается драматический театр, то не грозит ли это ему вырождением? Таким образом, старый театр, его эстетика разрушены до основания. Но туманны еще контуры нового. И вот, пойдет ли он по пути отказа от правдоподобия, предуказанного Пушкиным, или увлечется соблазнами новых форм жизни и нарождающегося причудливого быта — было бы опрометчиво гадать. Но уже ясно, что плоский реализм и прежний натурализм, равно как символизм, условный театр и эстетизм отжили свой век, и рождается новая школа с новыми формами и новым содержанием.

Однако, для этого необходимо, чтобы режиссер сознал, что не он один творец театра. Режиссерскому деспотизму мы обязаны многими и прекраснейшими созданиями, но и он, как натурализм, прошел до конца свой путь и уперся в пустоту, оставленную изгнанным автором, и в вещность, задушившую внутреннее творчество драматического актера. Как в любом произведении идея должна слиться с формой и найти свое адекватное исполнение, так и форма в театре, даваемая режиссером, не может обойтись без наполняющей ее идеи автора и без совершенного исполнения актером.

И только тогда, когда гармония будет налицо, наступит новый расцвет русского театра, которого мы все жаждем, о котором мы все мечтаем, независимо от политических и эстетических воззрений наших.

Я не делал в тексте ссылок на те или иные произведения, которые я цитирую или на которые я опираюсь; приводить полную библиографию предмета мне также кажется неуместно, тем более, что находясь в Париже, я ее далеко не мог использовать.

Я хочу только указать здесь те источники, которыми я больше всего пользовался при составлении книги и которым я потому больше всего обязан.

Вл. Волькенштейн. — Станиславский. М. 1922.

Н. Н. Евреинов. — Ряд его книг вплоть до последних: «Театральные новации». П. 1922 и др.

А. Р. Кугель. — Утверждение Театра. П. 1923.

В. Э. Мейерхольд. — О театре.

С. Э. Радлов. — Статьи о театре. П. 1923.

В. Смышляев. — Техника сценического представления. М. 1922.

Таиров. — Записки режиссера. М. 1922.

П. Керженцев. — Творческий Театр. П. 1920.

В. Шкловский. — Ход коня. Берлин. 1923.

Г. Соколов. — Мятеж или искание. Прага. 1921.

Р. Старк. Старинный Театр. П. 1923.

Сборники: «Книга о Новом Театре», «Кризис Театра», «В спорах о театре», «Артисты Московского Художественного театра за рубежом».

Большинство «толстых» журналов за последние 25 лет, а также издающиеся сейчас: «Жизнь искусства», «Театр и Музыка», «Театр», «Мастерство Театра».

СОДЕРЖАНИЕ:

Часть Третья

Борьба с натурализмом

LUX
LIBERTAS

ПЛАМЯ

Центральные
склады:
„PLAMJA“
Praha II.,
Ječná ul. 32.

„RODINA“
Berlin,
Charlottenburg,
Kantstrasse 24